صاحبها ومديرها المسؤول
الدكتور سهيل إدريس
Propriétaire - Rédacteur
SOUHEIL IDRISS

سكرتيرة التحرير
عايدة مطرجي إدريس
Secrétaire de rédaction
AIDA M. IDRISS

# الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر
ص. ب ٤١٢٣ بيروت ـ تلفون ٢٣٢٨٣٢
AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle
Beyrouth - LIBAN
الادارة : شارع سوريا ـ بناية درويش
B.P. 4123 - Tel. 232832

العدد الحادي عشر
تشرين الثاني (نوفمبر)
السنة السابعة عشرة

NO : 11
Nov . 1969
17 ème année


## لبنان الجديد

لم تكن المعركة التي خاضها الشعب اللبناني في الشهر الماضي ، وما يزال يخوضها حتى الآن تدعيما للعمل الفدائي ، حدثا جديدا في تاريخ لبنان . فهي حلقة من سلسلة طويلة من معارك يقوم بها الشعب في لبنان ضد السلطة الحاكمة بكل ما تمثله من فساد ورجعية واستغلال وانحياز الى اعداء الشعب الداخليين والخارجيين .

والحق ان موقف السلطة من العمل الفدائي العربي ليس الاّ مظهرا آخر من مظاهر هذا الفساد والاستغلال والانحياز ، لان أقرار العمل الفدائي يعني انخراط لبنان في المعركة المصيرية التي تبذل السلطة الحاكمة كل جهدها في عدم خوضها حرصا على مصالح بعض الفئات التي جعلت من لبنان مزرعة للسلب والنهب والاحتكار . اما ما تزعمه السلطة ، حين تعارض العمل الفدائي على أرض لبنان ، من حرص على سيادة لبنان واستقلاله ، فهو أبعد ما يكون عن الحقيقة ، لان السيادة شيء لا يتجزأ ، وقد كان أحرى بهذه السيادة ان يدافع عنها وتوضع موضع الاحترام يوم انتهكت حرمتها في مطار بيروت .

والواقع ان المسؤولين يتخبّطون منذ فترة طويلة في الحجج الواهية ، ويظهرون بمظاهر الخداع والتحايل ، ولا سيما حين يبدون تخوّفهم من ان تتذرّع اسرائيل بانطلاق العمل الفدائي من ارض لبنان لتهاجم ارض لبنان ، في الوقت الذي لا ينى هؤلاء المسؤولون يكررون فيه القول ان اطماع اسرائيل في لبنان اطماع قديمة العهد ولا تنتظر ذريعة كانطلاق العمل الفدائي . . وقد انكشف في الحوادث الاخيرة زيف موقف هذه السلطات حين تعلن بكل تفخيم ان القضية الفلسطينية هي قضية لبنان وان دفاع الشعب الفلسطيني عن ارضه حق مشروع ، ثم هي لا تتورّع عن ضرب المقاومة الفلسطينية واضطهاد اللاجئين في مخيماتهم لانهم يحاولون ان يستعملوا هذا الحق المشروع .

ولقد كانت هبّة الشعب اللبناني ، بمعظم فئاته ، انتصارا للعمل الفدائي من ارض لبنان ، فرصة اخرى يحتج فيها هذا الشعب اللبناني على سياسة الحاكمين القائمة على الفساد والافساد . ولكنها خرجت عن كونها مجرد احتجاج الى اطلاق أسس واضحة لعمل ثوريّ في لبنان يهدف الى التغيير العام الذي يطلب لبنانا جديدا يتنكّر لجميع ما قام عليه لبنان القديم من قواعد رأسمالية واقطاعية وقبلية واستغلالية وطائفية ، ويسلك الطريق التحرّري الذي تنضم اليه كل يوم ثورات عربية مجيدة تنفض عن بلادها أغلال الماضي وتخرج الى النور لتسهم في بناء المجتمع العربي الحديث .

# الكلمة الأخيرة في الحوار

في ايلول الماضي ، التقيت لاول مرة بكاتب صحفي من ليبيا ، في مؤتمر كتاب آسيا وأفريقيا في طشقند . كان ذلك الكاتب مركبا من الرجعية والكذب وعبادة الملك . وعندما فوجئنا بالثورة الليبية في ايلول الجاري تذكرت ذلك الصحفي الذي شكل لقائي به مدخلا الى ليبيا في هذه القصيدة .

والفت نظر القارىء الى ان اطلاق تعبير « نعم » و « لا » على الاشخاص في هذه القصيدة مستعار عن تجارب شعراء آخرين اطلقوا هذا التعبير على أسماء أماكن .

* * *

شمسها .. كانت بعيده
ولعلَّ الناس فيها كفروا بالانتظار .
هكذا يبدو لنا ، للوهلة الاولى
تموت الحركه
ويصير الحلم ، حتى الحلم أقسى
معركه .
غابة البترول كانت تأكل الضوء الذي
يولد في بطن قصيده
والعقيده
عاهة في ليبيا . كان الحصار
كان يأتيها من الداخل . آمين
لوجه الملك الطالع من كل جدار
وجريده ..

***

.. وأنا أذكر وجهاً صحفياً
اسمه كان « نعم »
كان في طشقند .. في مؤتمر
الكُتّاب
مندوباً عن النفط ، وعن عرش الملك
فارساً كان ، له سيفان :
سيف مستعار من حزيران
وسيف من « نعم » ..
قال لي في قاعة المؤتمر : الآن عرفنا
المتهم
قلتُ : مَن ؟
قال : الذي باع الوطن
لعصابات اليهود
قلت : لا أفهمُ
قال : الاشتراكيون والانظمة
المستورده !.

واستمعنا لخطاب الكاتب الهندي
عن دوْر القلم
قال : ان القلم الساطع في عالمنا الثالث
جندي لتفتيت القيود
وعدو .. لنعم

***

شمسها .. كانت بعيده
شمسها كانت على ظهر بطاقات البريد
ملكاً يدفن في سرواله الابيض شعبا
ملكاً يصنع شعبا
من مواليد القيود ..
ونسيناها ، نسينا لغة الاطفال
في تاريخها القادم توّاً
من خيام بدويّه
وحسبنا أن أرقام النجوم العربيّه
مصدر للعار — يا للعار —
وادينا بلا زرع ، فقلنا : آه
يا ظلم ذوي القربى ، ونهر القادسيّه .

اوقفي موتك يا أمّتنا
ساعة ، كي نفرح الآن
بعتق الجاريات العربيات
وكي نذكر ما كان .. وما لم يكن
الليلة
الاّ أبجديّه ..

ليبيا ، جارية تخرج من أغلالها
وأبو بكر يعود الآن من مكّة
محمولا على صوت بلال
هذه الصحراء لا صحراء فيها ..
تأخذ الاكتاف آفاقاً . وينساب
المحال
جدولاً . والحكم شورى
كلكم راعٍ ومسؤول . وجند الاحتلال
والحصار الداخلي
يسقطون الآن عن ظهر الحصان المغربي

***

.. وأنا أذكر وجهاً صحفياً
كان في طشقند ، في مؤتمر الكُتّاب
مندوباً عن البترول في ليبيا ،
وعن عرش الملك
قال في خطبته : « ان الملك
رائد الحرية ، والنهضة ، والفكر » .
فنمنا في المقاعد
خجلاً من وجه افريقيا وآسيا
وتهامسنا ، ومزّقنا الجرائد .
كان في مؤتمر الكُتّاب
مذياعاً لاخبار الملك
كان حبراً فوق أختام الملك ،
وافتقدنا صوت ليبيا ،
وعلى مائدة الابحاث في مؤتمر
الكُتّاب :
شمس وحكومه
وعذاب العالم الثالث في سعي الملايين
الى العصر الجديد ..

***

ليبيا شاحبة الوجه
جميل وجهها الآن .. جميل
ونجوم الصيف لا حصر لها ،
أرقامنا الآن زغاريد واقواس نخيل
يكبر التفاح في الشام ،
وفي أسوان يزداد الندى والكهرباء
وعيون الشهداء
تحمل القدس على زيتونة الارض
الى حقل السماء .

ليبيا ، تسقط سلطان الألمْ
وتعود الآن من غربتها ..
تنهضُ من سفر العدم
كان دخل الفرد أمتاراً من المال
وكان الفرد للدولة
والدولة اشخاص يسمّون : « نعم »
وأنا أذكر وجهاً صحفياً
كان في طشقند ، في سبتمبر
الماضي ،
سفيراً لنعم
كان مندوباً عن الكذبة في مؤتمر
الكُتّاب
لا أذكره الاّ لكي أنساه .
في سبتمبر الجاري أطاحت كفّ
« كلاّ »
بتماثيل « نعم » ...

الارض المحتلة — **محمود درويش**

# العودة الى البيت

قصة بقلم سليمان فياض

كان « محمد بن ابراهيم » جالسا ، يحتضن ساقيه بكفيه ، ويؤرجح نفسه اماما وخلفا ، مستسلما للسأم والكسل .

أخذ الرجال يفرسون المجاريف في الخنادق ، ويرفعونها ، قاذفين بالرمال على الجانبين . حفنات من الرمال الرطبة الساخنة ، لا تثير كثيرا من الغبار ، وبينها اطراف مهترئة ، من جذور الاشجار الفواحة الرائحة . بينهم ريفيون وعمال وموظفون من الصعيد الاعلى ، والصعيد الاوسط ، والدلتا ، من المدن والقرى ، والكفور والنجوع . في تلك الساعة لم يكونوا يغنون كعادتهم حين يبنون بيتا ، او يحفرون ترعة ، او يقومون بعملية حسابية ، في ترتيل منغم . كانوا يستعيدون بالعمل روحهم المعنوية ، يبتعدون بأنفسهم عن تأمل ما حدث . اطلاق النار قد توقف . المسافة ، بين هذا المعسكر والعدو ، عارية تقريبا من اية ذات خطر ، لن يجازف العدو بالاستمرار في الزحف ، وايقاع نفسه في شبكة معقدة من الترع والمصارف والمدن والقرى ، تخور فيها قواه . حدث ذلك في النهاية لجيش نابليون . لا قبل له باحتلال غير الصحراء ، والوقوف عند مواقع واقية . لكنه قد يقوم بغارة أخرى . لذلك ينبغي ان تكون هنا خنادق . طار الطيران ولم يعد . بل قتل اكثره خنقا ، وتدحيا قبل ان يحلق في الاعالي ، ولم تبق سوى الارض ، وهذه الخنادق في الرمال .

بغير كلمات قليلة لا يتحدث الرفاق . ابدا لا يضحك احدهم او يغني . عادوا الى صدورهم يأكلونها عشاءهم . شأن الصيادين في البحر المحمل الواسع الذي اختفت احياؤه ، او في مستنقع شحت قيعانه بالاسماك . تزايد عطفه وفساده بشحوم لفظتها السفن المبحرة ، وحملتها مياه البحر المالحة . شأن الفلاحين الذين راحوا يجمعون بصعوبة حبات البطاطس ، من أرض عطشت كثيرا ، وافتقرت الى السماد . لكنهم جميعا يعملون ، ماذا بوسع الانسان ، حتى في هذه الظروف السيئة ، غير ان يعمل ، ولو كان عملا بغير طائل ، لينقذ ما بقي من روحه .

تحت الاشجار السمهرية السامقة كالنخيل ، الظليلة بازدحامها ، أنجز الرفاق العائدون كثيرا من الخنادق ، في اشكال متعرجة ومتقاطعة:

« الآن فقط نبدأ في حفر الخنادق » .

وبدت الخنادق لعينيه ، البداية الاولى لكل شيء . البداية التي كان ينبغي ان تكون مقدرة وموجودة ، منذ سنوات بعيدة .

خلال الاسابيع القليلة الماضية ، كانوا يعودون من سيناء ، بدون مدرعاتهم تقريبا ، سائرين على اقدامهم يدفعهم الجوع والعطش صوب النهر ، يقاومون الموت صبرا تحت الشمس المحرقة ، وبرودة ليالي الصيف الصحراوية ، رؤوسهم محنية ، وعيونهم مشدوهة مما حدث .

« في ساعات ، التفت حولنا اذرع الاخطبوط الشريرة . راحت طائرات العدو تصطادنا كالجراد . تشوينا مع مدرعاتنا بقنابل حارقة . لم يعد أمامنا سوى العودة الى البيت ، تحت نجوم الليل ، وشمس النهار ، فرارا من الموت بلا مقابل ، كم شعرت بالعار ، وانا احدق في عينيك يا نجوم الليل ، ويا شمس النهار ، الآن ، لا اشعر سوى برثائها الآن . ارثي نفسي » .

كان « محمد بن ابراهيم » اسعد الرجال حظا ، دبابة اللاسلكي البرمائية الضخمة نجت من كل شيء ، بمصادفة معجزة ، نجت من قنابل النابالم ، والصواريخ ، والقذائف ، والالغام ، ودوريات العدو ، وحملت معها العديد من الرجال في قلبها ، وعلى جوانبها وسطحها وشقت بهم الصحراء ، واخترقت القناة المالحة المياه ، الى الضفة الغربية ، حيث البيت ، والاهل ، والوادي ، والنهر .

« هل تراك فرحا لانك نجوت ؟ لا .. انني كالميت الآن . فرحت لان دبابتي نجت من الهلاك . هل تذكر كيف كنت تربت عليها بكفك ، وتقبلها بحنان ؟! »

وبين الاغصان ، كانت العصافير ما تزال تزقزق ، وتتواثب ، مرفرفة بأجنحتها ، انها لا تبكي . الحياة مستمرة ، ما تزال تحيا ، لانها تحيا ولا تبكي تحس بالامن . لا بد ان كل شيء لم يذهب بعد ، ما تزال الارض ، وما يزال هؤلاء الرجال ، وما يزال هو حيا ، وتلك الاشجار وهذه العصافير .

●●●

جاء العريف . توقف ، وهتف :

ـ محمد . الضابط يريدك .

كف محمد عن التارجح ، ونهض سائرا خلفه ، فكر انه ، في وقت آخر ، ما كانوا يتركونه يتارجح كما كان . ما كان هو يقبل لنفسه ذلك ، في ساعة العمل ، وعرق الآخرين يتصبب على جباههم . في وقت آخر، ما كان العريف يناديه باسمه ، بهذه اللهجة العطوف المحايدة . سلبت الهزيمة الجميع كل رغبة في التسلط والتحكم . واخذا يواصلان اختراق غابة الاشجار ، وظلالها تتقاصر مقتربة من نقطة الزوال ، حيث لا ظل سوى نقطة الصفر . ورنا محمد الى العريف لحظة . لقد عاد سائرا على قدميه ، عبر صحراء يتنزه الاعداء الآن تحت سمائها .

امام الخيمة جلس الجنود في ليلة حارة . ودخان الارض الساخنة يحجب رؤية النجوم . وجاء دور العريف ليروي حكايته :

« كل شيء تحملته بصبر يا رجال . ان اهزم في حرب ، هذا محتمل . ان يخدعني عدوي ويضربني فجأة ، هذا محتمل ايضا . ان أعود سائرا على قدمي جائعا وظمآن . ان يقال لي ألق بنفسك في هذا النار ، ومت بلا ثمن . كل هذا محتمل يا رجال . لكن الشيء الذي لا احتمله قط ، هي الطريقة التي كان يتصرف بها ، معي ، ضابطي الرفيع المقام . صعيدي انا ، ورضعت الحرية من ثدي أمي ، وعيني أبي ، ودروب الجبل ، ورمال الصحراء » .

كانا عائدين من الموقع . خسرا معا كل شيء : الموقع ، والوحدة المرابطة ، والاسلحة الثقيلة ، والعربات . كل شيء قد احترق ، وتفرق من بقي حيا من الرجال ، في طريق العودة . ساروا غربا معا ، ثم مزقهم الليل والاجهاد واليأس ، وطائرات العدو ، ومتاهات الطريق. وبقي هو مع ضابطه . تضليلا لبسا ثوبين لبدويين . كان الضابط يسير في المقدمة ، والعريف يسير خلفه . اجهد الضابط وتعثرت خطواته . ما تزال لدى العريف بقية من قوة وعزم . وجد نفسه يسير بجوار ضابطه . وجد ضابطه يتأخر عنه خطوة او خطوتين .

ـ ماذا افعل ؟.. انه اكرش ، سمين . وانا كما ترون . هو ابن عز من المدينة ، وانا فلاح صعيدي . اعتدت النوم على الارض المحروثة حديثا ، وتعودت على الشقاء ..

واخذ الضابط الرفيع المقام يثور مهتاجا :

ـ عسكري ؟

ـ نعم يا افندم .

ـ مكانك خلفي .
ـ امرك يا افندم .
ـ اتسمع ؟
ـ حاضر يا افندم .
عسكري . أمرك . عسكري . حاضر . مرة ، واثنتان ، وثلاث . وعشر .
ـ هل هذا وقته ؟.. شيء لا يحتمل يا رجال . لم أطق صبرا . الآن ، كلانا مهزوم ، وكلانا بلا رتبة ، وكلانا في ثوب بدوي . لم الصبر اذن . صرخت فيه . هددته بالضرب ، ولا من سمع ، ولا من رأى . اتعرفون ماذا حدث . ارتعش ، وتضاحك ، وشفتاه جافتان مشققتان . واكد لي اننا اخوة ، واننا ابناء وطن . الآن فقط ، عندما تنمرت في وجهه ، يدرك اننا اخوة ، وابناء وطن . اكد لي انه قد اعتاد ذلك . الفرمانات العثمانية علمته ان يفعل ما فعل . كنت قاسيا معه . طلب ان اسامحه ، وان نبدأ معا من جديد . وجدتني يا رجال أحيطه كرجل بساعدي ، واقبله . عاد يعانقني ويقبلني . وبكى كلانا على صدر الآخر.

●●●

بلغا عنابر المعسكر وخيامه المتناثرة . وصعدا معا بضع درجات لسلم خشبي ، وانعطفا يمنة الى غرفة الضابط . قال العريف :
ـ أسمع يا بني . غالبا ستنال ترقية . شريطين على شريطيك هذين . ربما اصبحت رئيسا عليّ .
ـ ترقية ؟!
ـ اقبلها . لكن . احذر أن تكون مثل ضابطي يوما .
ودخلا مكتب الضابط ، ورفعا كفيهما بالتحية ، ودقا قدميهما .
ـ تمام يا افندم .
ـ اذهب أنت .
وعاد العريف يدق قدما بالاخرى . واستدار على كعب يمناه ، وبقي هو ، بمواجهة الضابط ، وراء باب مغلق .
ـ اجلس .
وجلس محمد ، وانتظر . قال له الضابط وهو يتصفح اوراقا:
ـ خذ راحتك .
اراح محمد ظهره الى مسند المقعد ، وقاوم رغبته ليضع ساقا على ساق . وفرغ الضابط من أوراقه . فأخذ يتأمل للحظة وجه « محمد بن ابراهيم » : فارع العود . يحاكي لون بشرته لون الطمى المندي في الصباح . وعيناه مليئتان دهشة وسوادا حزينا ، كانه على وشك أن يبكي ، لولا .. هذا السكون المتجمد في ملامح وجهه . قال له الضابط برقة :
ـ محمد . لم تعد تضحك . لم ؟
ـ اضحك ؟
كاد ان يتضاحك فعلا للسؤال الغريب . لكنه اخذ نفسا عميقا ، ثم قال :
ـ لماذا أضحك ؟. كيف ؟
« شر البلية ما يضحك » .
حدثته نفسه بهذه الحكمة القديمة ، فأجاب قائلا للضابط :
ـ جفت رغبتي في الضحك ، أي ضحك ، لاي سبب .
ابتسم الضابط ، وقال :
ـ اوحشتنا نكاتك .
قال محمد في دهشة :
ـ هل ترى احدا آخر يضحك ؟
وجم الضابط ، تنفس بقوة . ونهض . جلس على المقعد المقابل لمحمد ، وقال :
ـ أنت تفهمني . أنت رجل مثقف .
ثم قال :
ـ قرأت تقريرك عن الدبابة . كان حظك طيبا ، ولم تتركها خلفك. وكان محتملا ان تقصفك الطائرات بسببها .

كانت الطائرات تمرق فوقه ، مقبلة من الشرق ، ومن الشمال ، منفردة ، او في تشكيل . لكنها لم تكن تتوقف لضربه . كان يقفز منها مع الآخرين ، وينبطحون زاحفين بعيدا عنها . لكن الطائرات كانت تمضي صوب الغرب ، غير عابئة بهم . لديها مهام أخرى : استطلاع ، تصوير ، ربما هدف آخر .
رفع محمد رأسه ، وقال :
ـ اعرف . لكنها كانت دبابة ضخمة ، تغني لواء باسره ، عن خمس دبابات لاسلكي . وتسير في البر والبحر . كيف كان يمكن ان اتركها . ثم ، لا اخفي عليك ، كانت تحملنا ، وتغنينا بسرعتها ، عن السير ، والمبيت ، والجوع ، والعطش .
ـ اسمعني . انا لا ألومك . بالعكس . مهما كانت الاسباب ، فقد كنت الوحيد في قوتك الذي عاد بدبابته .
ـ كان حظي حسنا ، ولم افرط فيه .
كانت الدبابة الوحيدة التي نجت من الموقع ، برغم ضخامتها . لم تكن وسائل التعمية لتخفيها عن الطائرات المنخفضة . ربما بدت لها جزءا من التل ، الذي كانت تقف الى جواره .
ـ لا تهون قيمة عملك . لقد طلبت لك اليوم شريطين سيضافان الى شريطيك .
قال محمد بلا مبالاة ، فاجأته هو نفسه :
ـ ما فائدة كل ذلك ، بعدما حدث ؟
وصمت . أخذ الضابط . عاد يتأمل وجهه . أحس كأنه يراه لاول مرة ، قلبا نابضا أيضا ، كانت الضحكات تخفيه . واضاف محمد مبررا :
ـ انني لم أحارب . حوربت ولم أحارب . في يومين ، ذهبت بالامر ، وعدت بالامر . ثم ، في يومين ، اليومين التاليين ، ذهبت بالامر ، وعدت بالامر ، ولا شيء آخر .
قال الضابط مؤكدا :
ـ انه أمر . ستحمل شريطين آخرين .
وتنهد الضابط ، ثم اردف :
ـ اسمع يا محمد . ما فات مات .
« كيف يموت ؟ انه حي . حي معي » .
ـ ربما يموت يوم نمحو عاره ..
« حتى في هذا اليوم ، ستظل تحمل ذكراه معك » .
ـ ربما يموت عندما أموت أنا .
ـ على أي حال ، ما حدث كان تجربة . واعدك انك لن تذهب مرة ثانية ، الا لتحارب ، حتى النصر .
ـ حاولنا ان نحارب فعلا ، لولا هذا النابالم اللعين ، ثم .. طائراتنا لم تكن معنا .
ـ في المرة القادمة ، ستكون .
« كيف ؟.. متى ؟ »
وحدث نفسه ، انه سيعود يوما ما ، وربما يعود سواه في يوم آخر .
قال الضابط :
ـ انت في حاجة الى راحة . اسمع . سأعطيك سبعة أيام . خذها واذهب الى بلدك ، لتستريح ، ثم .. عد الينا .
أحس بتوتر . قال :
ـ لا . لست في حاجة الى راحة . انني مستريح هنا .
ـ لكنك تهذي في الليل ، تقع تحت كابوس ، وكأنك تحارب في الميدان .
ـ ذلك شيء يرغمني .
ـ وفي النهار ، أراك صامتا ، وحزينا . لا تضحك . ولا تعمل مع رفاقك في الخنادق .
قال محمد معتذرا :
ـ سأعمل الآن .
ابتسم الضابط . قال :

ــ بعد ان تعود .

ثم أضاف بحزم :

ــ ستذهب . هذا أمر .

ونهض الضابط عائدا الى مكتبه . كتب له تصريحا بسبعة ايام كاملة . ووقف محمد . اخذ التصريح ، ورفع يده بالتحية ، واستدار منصرفا .

ــ ٢ ــ

في شوارع المدينة ، كان الناس ينظرون اليه بدهشة . لاحظ ذلك . قال له رفاق وحدته ان يلبس ثوبا مدنيا . تبرع له اكثر من واحد بثياب مدنية : ثوبا بلديا . ثوبا افرنجيا . بدلة . أغروه ليترك حلته العسكرية ، او ياخذها معه في حقيبته . رفض ذلك كله . لا فائدة من اخفاء وجه الحقيقة . الناس يعرفونها ، ويعرفونه معها ، مهما كانت ثيابه . حذاؤه عسكري لا يخفى على احد . وجهه مشدود الجلد ، لوحته الشمس ، له لمعة خاصة ، يحمل وجه الجندية . الطريقة التي قص بها شعر رأسه . كفاه ضخمتان شكلهما حديد الدبابة ، ومقبض البندقية ــ فكر أنه بدلا من هذه الدهشة في وجوههم ، كانوا سيبتسمون . فكر أنه ما يزال ابنهم الشجاع والحر . لذلك لا يفرون به . بالعكس . انهم يبادلون نظرته الحزينة ، بنظرة عزاء صامته ، ما تزال تعقد الامل عليه . وانعطف محمد والجا مبنى حكوميا .

عانقه « رافت » بحب اكثر من أي مرة ، عناق من يؤاسي في كارثة شخصية .

ــ حمد الله على سلامتك .

صافح زملاء رأفت في المكتب ، وجلس . خالسوه النظر مرارا . تفادى ، مثل رأفت ، ان ينظر في وجهه . جهد ، مثله ، خلسة ، ليملأ عينيه من ملامح صديق .

ــ تعال يا عم عبده . ماذا تشرب ؟

ــ أي شيء . لا . لا داعي لشيء .

ــ لا . قل .

ــ قهوة .

ــ لا . أطلب شيئا باردا . الدنيا حر .

ــ لا . قهوة .

ــ يا رجل . لم نرك من زمن . رفه عن نفسك . الحياة لا بد ان تستمر .

« تستمر ؟ »

ــ طيب . شيء بارد .

لذلك ، ما تزال السيارات تجري في المدينة ، والقطارات ، والقوارب . المقاهي مفتوحة ، والناس جالسون على مقاعدها . وآخرون يروحون ويجيئون ويتحدثون . لذلك ، ما تزال الشمس تشرق ، واذرع الرجال والنساء متعانقة . لكن ، في القرار ، بل في الوجوه ، اشياء يراها القلب وحده. لاحظ ان صمتا عميقا مرتعشا يقبع وسط الاصوات على الشفاه . لاحظ ان الاحاديث مرتفعة الاصوات ، ساخنة الكلمات . حركات الايدي والاقدام والنواجذ عصبية . مشاحنات لاسباب تافهة سمع أطرافا منها في الاتوبيس ، في المقهى ،على الرصيف ،في محطات الانتظار ، في مداخل دور السينما .

ــ هل سمعتم آخر نكتة ؟

اقشعر شيء في صدره وأذنيه ، لكنه لم يلتفت ناحية صاحب الصوت . قال رأفت مغير المجرى :

ــ دعنا من نكاتك .

قدر محمد ان رأفت اشار لصاحب الصوت ، في نفس اللحظة ، اشارة ما . أردف رأفت :

ــ حمد الله على سلامتك .

صمت لحظة ، ثم أضاف :

ــ قل لنا : ماذا حدث ؟

« ما حدث أنتم تعرفونه اكثر مني . في الجبهة ، في المعسكر ، لم أر سوى جانب من الصورة . الصورة كلها أنتم تعرفون وجهها . نحن جميعا ما زلنا نجهد لنعرف حقيقتها ، نتملى ملامحها. ونفكر . ونخمن» .

ــ نعم . قل لنا : ماذا حدث ؟

التفت لزميل رأفت الذي سأل . في وجهه الفارق في الخدر ، في عينيه المبتسمتين ، بريق استدراج ماكر . قال له :

ــ هل تعرف أنت ؟

ضحك رأفت . وسكت زميله . ثم نبر :

ــ على رأيك .

شرب زجاجة البرتقال دفعة واحدة . بدا المكتب كله ثقيلا على نفسه . عاد صاحب الصوت الموجع ينكأ الجراح :

ــ هل سمعتم ما حدث في شبرا ؟

وروى حادثة أخف منها أية نكتة .

ــ هل سمعتم ما حدث في الاتوبيس ؟

وروى حادثة اخرى ، بدت كأنها نكتة . العجيب ان احدا لم يضحك . وعلى الوجوه كان ألم يعادل ما في قلبه .

« لماذا تضربون أصابعكم ، اذن ، في جراحكم ، وتتاوهون في لذة ؟ أفواهكم تتألم ، ووجوهكم تضحك ؟ »

سأله صاحب الصوت الموجع ، ذو الوجه الفارق في الخدر :

ــ أتعرف ؟ أنت في غاية الشجاعة .

ادرك محمد ما يقصده . أجابه في حدة :

ــ ما تزال الجندية شرفي .

واضاف :

ــ وشرفك أيضا . اسمع . لم تكن الحرب دائما نصرا .

ونهض محمد غير غاضب ، لكنه لم يستأذن . ترك المكتب مسرعا ، ولم يصافح احدا .

« مدينة يعيش اهلها بغرائزهم . يحيون بلا قلوب. لا ينظر احدهم ابعد من قدميه . لا يعرف احدهم شيئا سوى السخط ، واليأس ، والنقد ، والضحك الهستيري . الآن ، تكشف الهزيمة وجوهكم الحقيقية . فمتى تتطهرون ؟ متى تصبحون بشرا ؟ »

وقرر محمد ان يعود الى قريته مسرعا .

« الناس هناك ، اعتادوا الايام الحلوة ، والايام المرة ، فتحوا قلوبهم للصبر . يحيون بقلوبهم اولا . يعيشون كل يوم حكاية الميلاد والموت ، والصحة والمرض ، والضحك واللوعة . لكنهم لا ييأسون ابدا . لا يغلقون ابواب بيوتهم في النهار . يدركون ان كل شيء يبدأ من جديد ، مع مشرق شمس يوم آخر . تعود الارض لتنبت ، والشجر ليمتد ، تغلق مقبرة ، ليصرخ وليد » .

ــ ٣ ــ

في القطار ، لم يستطع ان يغفو . ودت كل جوارحه ان تنام . هجعت جوارحه الا عينيه ، وجزء من مخه يفكر بلا انقطاع ، وجزء آخر يتدفق بالذكريات . تتوالى القرى والمدن عائدة الى الخلف مع اعمدة التليفونات ، ومصابيح النور ، والاشجار السامقة ، والقنوات ، والمصارف . تتغير درجات الضوء والظلال ، ودوائر الافق المخضرة على اتساع المدى .

« هذا هو الوطن » .

في هذه الارض ، رمحت يوما ، في أيام بعيدة بعيدة ، عربات الغزاة وخيولهم . زعق القتلة . شرعوا سيوفهم على الاعناق . صوبوا البنادق والمدافع على الظهور والصدور . ثم ذهبوا ، تطاردهم الاحجار والسواعد ، والمقاليع والسيوف ، والبنادق والمدافع . بقيت الارض ، وظل أصحاب الارض في ارضهم . غربت الشمس ، ثم عادت لتشرق .

كلما غربت تعود لتشرق مرة أخرى . يعرف العدو ، كما تعرف يا رجل، هذه الحكايات الباقية تاريخا لهذا التراب . لذلك لم يضرب اهدافـا مدنية . لم يحن في تقديره موعد هذا الضرب بعد . الخديعة يلجأ . يأكل الارض قطعة قطعة . يرقد في بيات شتوي بعد كل مرة ، حتـى ينسى الناس ، ويصبح ما حدث أمرا واقعـا . لكن أصحاب الارض ، الآباء ، والاجداد ، والاحفاد ، كيف يمكن لهم ان ينسوا . كيف ينسى أهل البلاد ان واحدا منهم بين كل الفين قـد قتل ، وغدرا قتل . ان شطرا من ارضهم قد نزع خديعة وعنوة .

تملت عيناه ، عند منعطف ، ساقية تدور ، وطفلا يغني . فـوق ضجة القطار يسمع الموال والانين . يعودان لينبضا في صدره حنينـا وأسى . مثل دورة الساقية تدور الحرب . تفرغ رجالا ، كشلال المياه المتدفق ، ليروي الارض العطشى بعطاء النهر ، وحياة الرجال .

●●●

اعواد الذرة تفعم الجو بأريج الشواشي . علـى أديم الارض ، تحتها ، يتقاطع الظل والضوء ، يدغدغان عينيه المفتوحتين . تهب ، مع النسمة والحفيف ، روائح المياه في القناة ، وخصوبة الطين . استدار بوجهه الى الارض . غرس أنفه في التربة الرطبة . فتح ساعديه علـى استطالتهما ، وغرس أصابعه في الطين متشبثـا ، وعانقها . ابتسمت ابنة عمه « نهدة » ، ابتسمت كأم ، وسألته :

ــ تحب الارض ؟

أجابها بعينين مفعمتين بالنور :

ــ انها بيتي .

ــ وانا ؟

ــ انها بيتك أيضا .

وحفن من التربة الرطبة ملء كفيه ، وقال لها :

ــ شمي .

واسبلت عينيها ، وشمت . بل ذاقتها ، ومضغت . وضحكـا . ومدت يدها لتقبض على فرسة خضراء ، وقفت في ضوء الشمس علـى ورقـة .

ــ ماذا ؟ أبيعك أرضي ؟ هل .. لا تؤاخذني .. هل حدث لعقلـك شيء ؟.. وأنا اقول انك شيخ بلد عاقل ؟

ــ يا أبا محمد . انني اعرض عليك ذلك لمصلحتك .

ــ أنا أعرف مصلحتي اكثر منك . انك تبحث عن مصلحتك أنت .

ــ يا أبا محمد . انني اعرض عليـك ضعف الثمن المعروف ، لاي فدان في الزمام .

ــ لا . ولا مائة ضعف .

ــ أبناؤك جميعا في التعليم . وقريبا سيصبحون موظفين . مـن يبقى لهذه الارض ، بعد عمر طويل لك ؟

ــ ابني الاصغر . انه في مدرسة الزراعة .

ــ يا أبا محمد . من صالحه ان يبتعد عن شقاء الارض ، والزرع والقلع .

ــ اسمع . هذه الارض اخذها الباشا من جدي يوما . ولن اعطيها لـك اليوم .

ــ قل لي : ماذا تفعل اذا رفض ابنك الاصغر ، ان يعمل فيهـا ؟ سيضطرون لتأجيرها ، وانت تعرف التكاليف والنتيجة .

انفجر ابوه في وجه يوسف شيخ البلد :

ــ لا .

ــ يا أبا محمد . اسمعني . المصاريف ترهقك ، وانت بحاجة الـى مصاريف للاولاد في مدارسهم . وسوف تعمل طيلة حياتك في ارضك . تؤجرها مثلا .

ــ لا .. اسمع يا حاج يوسف . المسالة هكذا باختصار . هـذه الارض ملكي الآن . انك تشبه من يذهب الى انسان ليشتري بيته ، لانه جائع . يكون مجنونا لو باع البيت لانه جائع . عليه ان يصبر ويصبر ، حتى لو مات جوعا . سيموت تحت سقف بيته ، لكن اولاده سيعيشون، بعده ، تحت هذا السقف .. أغلق هـذا الموضوع يا حـاج يوسف ، واشرب قهوتك .

واذ كان شيخ البلد يشرب القهوة ، تمتم ابو محمد قائلا :

ــ عجيبة . كأننا نتخلص من باشا ، لنحل فـي مكانه وجيها . فلتأخذها الحكومة ، وتزرعها بنفسها اذن .

زعقت صفارة القطار ، وتباطأت اذرع عجلاته . امتدت يـد مـن كشك خشبي على مدخل المدينة ، وتناولت من السائق حلقة حديدية . مر القطار من تحت كوبري علوي ، وزحف في بطء حتى سكن . وانفتح صمام البخار فوق القضبان . كان النهار قد ولى منذ زمـن . دهش محمد لهذه الحقيقة . حسب نفسه خارجا من الحلم ، او من الماضي لتوه .

على الرصيف ضوء شاحب ، لا يكاد ينير ما تحت السقف المائل . انحدر هابطا سلالم المحطة . لمحت عيناه لوحة تحمـل اسم المدينة . رأى الشاب الكفيف المترهل ، يضع يده على خده ، ويرتـل مـن سقف رأسه بلا حرارة : « وما لكم لا تقاتلون في سبيل الله والمستضعفين من الرجال والنساء والولدان » . هدأت المدينة الصغيرة مبكرا . عربات الحنطور تصلصل باجراسها ، داعية المسافرين العائدين الى بيوتهم . اجتاز طريقا مقفرا الى موقف الاتوبيس . هذه هي السيارة الاخيرة التي ستمر بقريته .

ــ ستقوم بعد نصف ساعة .

تفكر قبل أن يهم بركوبها . سيجد واحدا او اكثر مـن قريته . سيتحدثون اليه ، ويسألونه . فكر انه غير صالح الآن ليتحدث الى أي واحد ، او يسمع سؤالا . تذكر أياما مضت ، في سنوات بعيدة . كان يأتي من قريته سائرا على قدميه الى هذه المدينة . غالبا بـلا سبب وغالبا ليقطع الفراغ والصمت ، ويرى الدنيا خارج قريته ، ثم يعـود بنفس الطريقة . ثلاثة عشر كيلو مترا . ساعتان فقط ، بخطوة معتدلة ، ويعود الى بيته ، قبل منتصف الليل . سيكون هذا افضل . سيكـون الناس والاهل قد ناموا . سيكون بوسعه أن يرقد هادئا حتى الصباح. وانحرف محمد مبتعدا عن المدينة ، صوب شاطىء الترعة الغربي .

ــ ٤ ــ

عند طرف المدينة ، كان كشك خشبي منعـزل ، خلف تعريشة لشجيرة متسلقة . كان الكشك مضاء لم يزل . سمع من ورائه همسا ، وصوت كركرة تبوح بها قصبة غابة . توقف محمد واشترى علبةسجائر، ومشط كبريت ، واشعل سيجارة . اشترى ايضا علبة بسكويتصغيرة . تأمل في الحلى الرخيصة المعلقة . قطع ذهبية ، واخرى ملونة . تذكـر أخته الصغيرة . من يمكن ان يعود الآن بأشياء مفرحة كهذه . من يمكن ان يعيش تجربة ، كتجربته المرة ، ويحمل في يديه آية هدية . ستفـرح بعودته حتى ولو لم يحمل لها شيئا في يديه . هي بعد هدية لطفلة . ينبغي ان تبتسم ، لانها طفلة . حسبها ان تلمح عفـوا نظرته الحزينة ، ووجهه المهموم ، وصمته النكد . ابتاع لها الحلق والخاتم ، واسورتين مزينتين بفصوص زرقاء وصفراء وخضراء وحمـراء . ومضى علـى الشاطىء الغربي للترعة الواسعة .

كلما ابتعد عن المدينة ، يحس بمزيد من الالفة والونس ، لليل وللارض ، عالمه الازلي القديم . ولم يكن ثمة في السماء قمر . معزوفة الليل تصدح في أذنيه : طيور الليل ، وحشراته الارضية ، وكائناتـه المائية . تمارس حياتها الاولى القديمة . والظلام مثقل حتـى الحافة ، بعبق الارض الخصبة ، ورطوبة ليلـة حارة وانية النسمة . وفـوح الازهار ، ولوز القطن ، وحفيف الاوراق والغصون ، تهزها حركة خفيفة ، وخرير المياه يغسل فجوات الشاطئين ، وجـذور اشجـار السنط والصفصاف والتوت ، ووميض النجوم يبرق في الاعالي ، متوجا قبة السماء ، يبارك الارض ومن عليها .

جذب الى صدره نفسا عميقا ، وهو يتوقف ، ويتملى ما حواليه ،

وما فوقه . وحين زفر خرجت مع هواء صدره صيحة أعجاب خاشعة :

(( الله )) .

للتو ، جذبت الكلمات القديمة بعضها بعضا : .. يخرج الحي من الميت ، ويخرج الميت من الحي ، يولج الليل في النهار ، ويولج النهار في الليل . يخرجكم من الظلمات الى النور . بلى . من ظلمات الهزيمة ، كما يخرج الاحياء من الموتى ، والنهار من الليل . سنة الحياة هي . ووحيد هو مع عيون الليل ، والاشياء . عار امامها خلف ثيابه . تزحمه مشاعر الوحدة مع معزوفة الظلام . يطوح بعقب سيجارته ، ويفتح ساعديه على اتساعهما ، ويروح يجري مع الطريق ، دائرا حول نفسه ، بلا انقطاع .. حتى تتداخل أصوات الليل كلها في صوت واحد في اذنيه ، صوت دوامة من الطنين تصنعها جوقة من الاوتار ، صوت خلايا من النحل الهائج في الظهيرة .. حتى تدور الارض عكس دورته وتدور معها قبة السماء ، ويصبح كل شيء كرة منبعجة ، صغيرة صغيرة ، لا تكف عن التأرجح والدوران .. وهو المحور والمركز لكل شيء في هذه الارض والسماء . وتوقف . أنفاسه مبهورة ، والدنيا ما تزال تدور صاعدة هابطة ، ويغمض عينيه ، ويتعثر يمنة ويسرة في وقفته ، ويستند الى ساق صفصافة . ثم يهدأ كل شيء . يشعر أنه خارج لتوه من حمى مرعشة . يشعر بالراحة . ويعود يواصل هادئا مسيرة الليل .

ود لو يغني ، ليسري عن نفسه . لكنه لم يجد في قلبه أية كلمات او انغام . بدت ، لسمعه ، اصوات الليل ضجة صاخبة ، تحتج على سكون اعماقه . انفصل جوهره عن الاشياء . هذه اول بلدة : طوخ . قابعة في الليلة بلا ضوء ، على الضفة الاخرى . وشبكة الاسلاك والكابلات تمتد في البعيد وراءها . نيام هم اهلك أيتها القرية ، يحلمون بالحصاد ، يذكرون في مرقدهم ، امواتهم الذين راحوا ، وشهداءهم الذين لم يعودوا . لا يعودون الا مع الليل اطياف منام ، في ثياب بيضاء ، تنز جراحهم دما الى يوم القيامة ، ارواحا حائرة هائمة ، تحملها في الحواصل طيور الليل ، تزعق على حفافي القنوات ، وفوق الدور ، مطالبة بالثأر لتهجع ، وترتدي ثياب الموتى الخضراء . كم شهيدا منك يا طوخ . قريتي منها سبعة شهداء . زاد نصيبها ، في الضريبة العامة لتعداد الوطن ، شهيدين .

احدهم قال له العدو ضاحكا :

ـ أنت ظامىء . خذ واشرب ، ماء مثلجا في هذه الصحراء . انت جائع ، خذ ، كل ، هذه البرتقالة اليافاوية ، وهذه البسكوتة . أرأيت كم نحن طيبون معك وكرماء ؟ حسنا . لا . ليس الآن . اهتف ضد بلدك . اهتف بحياتنا .

ـ أنا . لا . أنتم غزاة ، اشرار .

هل يمكن ان ينسلخ الرجل من جلده ؟

ـ هكذا . اذن . خذ .

واطلق رصاصة على ظهره ، وهو يعبر .

آخر قال له العدو ضاحكا :

ـ مع السلامة .

واضاف وفي يده البندقية :

ـ لا تعد لحربنا . نحن مسالمون ، كما ترى ، نريد أن نعيش معكم بسلام . انتظر . قل لي . لو انتصرتم انتم ، ماذا كنتم تفعلون بنا ؟

ـ لا شيء ، سوى شيء واحد . ننتزع من ايديكم السلاح ، والمخالب ، والانياب .

ـ هكذا . اذن . خذ .

واطلق في صدره رصاصة ، قبل ان يلتفت .

مع أيهما كان شهداؤك ايتها القرية النائمة ؟!

●●●

في الليلة الحارة ، امام الخيمة ، باح جندي من الكتيبة ، فلاح من قوص ، بما يثقل صدره .

(( ضللت طريقي في العودة . وجدتني وحيدا . رأيته ملقي مثخنا بالجراح . محموما يهذي : ماء . لا ماء معي يا صاحبي . اني ظامىء مثلك ، تشققت شفتاي . اسير فقط صوب مغرب الشمس اقم معي . انهض . لا استطيع . دعني ، انني اموت ، أشعر بالبرد . فمه يتساقط برغاو كالزبد . اقتلني . لا ، مستحيل . حاولت ان أحمله . وجدت نفسي ارقد منهارا بجانبه . ما العمل ، الليل ، والعدو ، واخطار الصحراء .. هنا . اسمع . احفر لي لحدا هنا ، ثم صوب رصاصة الى جبهتي . كان يهذي ، يتحدث عن كل شيء في وقت واحد . كل شيء يا رجال . انه يحتضر . ماذا يمكن ان تدل عليه هذه الرغاوي سوى موت قريب . مجنون أنا اذا جلست معه حتى يطلع النهار ، والليل للسائرين ستار . عاجز عن حمله . عاجز عن اراحته بالموت . عاجز عن تركه هكذا . حفرت له حفرة بصعوبة بالغة . مددته في قلبها . جعلت من حافة الحفرة وسادة لرأسه . اذا عاش فسينهض . اذا مات ستغطيه رياح الصحراء بالرمال . لكن رأسه ستظل على حافة الحفرة . ماذا لو غطته الرمال ، وبقي حيا ، ورأسه ترقب الارض من حوله : الاقدام ، واخطار الصحراء . وعيناه تدوران يمنة ويسرة في خوف . حتى الآن ، اراني ممددا في مكانه ، اعاني محنته . هل مات ؟ هل عاش ؟ محنة ، يا رجال ، لا حكم الله بها على احد )) .

أيكون ابنك المفقود هو هذا الرجل الوحيد ، يا طوخ ، يا طنبول يا سنفا ، يا طهواي ، يا قرقيرة،يا كفر العناية ، يا اخطاب، يا دماص، يا عزبة العبيد ، يا قريتي ؟ .. أم تراه هذا المفقود الآخر ، الذي حدثنا عنه في الليلة الحارة ، امام الخيمة ،جندي من الكتيبة ، عامل من المحلة الكبرى .

(( سيارة الجيب كانت مثقلة بنا . لوح لنا بيديه لنحمله معنا . لكن السيارة كانت تئن بنا ، وليس بيننا ثمة مقبض لاية يد اخرى . مرقنا منه ، وتركناه خلفنا ، وعيناي معلقتان به . لكنني رأيته في النهار التالي . حلقت فوقنا طائرة ، وانخفضت مسرعة . ألقينا بأنفسنا بعيدا عن السيارة . تباعدنا في زحفنا . وظلت السيارة تجري وحدها، حتى دمرتها الطائرة بقنبلة . ومشينا على اقدامنا . تباعدنا في مضلة الليل ، ورأيت نفسي وحيدا . ثم التقيت به ثانية ، وانا ادور حول هضبة . أنت . لا عليك . انها لحظة رهيبة يمكن ان يكون فيها أي شيء . لا تعتذر هنا عن أي سلوك . فليواجه كل منا حظه كيفما كان . لم يسألني عن اسمي ، ولم اسأله عن اسمه . يمكن ان يكون انا هو ، ويمكن ان يكون هو أنا . ما حاجتي الى اسمه . وليس في نفسي أي حديث اقوله له . ونحن نتحدر ، رأتنا عربة مدرعة . فتحت علينا نيرانها ، واتجهت نحونا مسرعة . انبطحنا أرضا ، وزحفنا متباعدين . رأيتها تتجه نحوه لا تفارقه . وأنا اختبيء تحت حجر ناتيء . رأيته ينهض ، وينزع من وسطه قنبلة ، ويجذب سلك زنادها بفمه ، ثم يلقي بنفسه على العربة المدرعة ، وينسف نفسه معها بالقنبلة . الآن ، فقط ، وددت لو عرفت له اسما . سيظنه الكل مفقود غير معروف المصير . لكنني أعرف مصيره . لقد حارب ، واستشهد . أخذ مقابل حياته ثمنا باهظا . كم منا من أتيحت له الفرصة ليفعل ذلك !! ))

(( اما أنا ، يا أهل بلادي ، فقد كان حظي كما ترون ، وجئت ساريا في الليل . احيا واحمل الخطايا على ظهري . اواجه عيونكم بلا فخر . اسمع عتابكم كأنني لست منكم . كأنكم لستم مسؤولين معي عن شيء ، كأنني ، وحدي ، كنت القوي والقادر على كل شيء )) .

وانعطف (( محمد بن ابراهيم )) يمنة ، عابرا قنطرة الترعة ، ثم انعطف يسرة ، فيمنة ، منحدرا الى طريق القرية .

— ٥ —

عقارب ساعته الفوسفورية تقترب من منتصف الليل . لذلك نامت القرية ، حتى الخفر قد غفوا . تألف الكلاب رائحة (( محمد بن ابراهيم )) ، لذلك هزت أذيالها ، ونامت ، ولم تنبح . ولت القطط و (( العرس )) هاربة في الحارات ، وظلت اصوات انفاس الليل تتردد من حوله . توقف امام الباب . ودهش ، للحظة ، لانه اضاع في الطريق

كل هذا الوقت . أحس انه مجهد ، وانه يقظ مشدود كالوتر . اوشك ان يدق الباب . فكر ان الجيران سيستيقظون ايضا . دار حول البيت، واتجه الى شجرة الجميز العجوز . تمد اغصانها الخمسة الضخمة قريبا من سطح البيت . تسلق ساقها بيديه وقدميه ، دون ان يتحسس طريقه ، او يبحث عن الفجوات ، وبقايا الاغصان القديمة النائتة . زحف على اربع فوق الغصن ، بحذر ، ثم نزل على سقف البيت ، واخذ يهبط درجات السلم . فكر ان كل شيء سيكون مفاجئا لابيه وامه واخوته ، لو كان قد دق الباب . أشفق على اعصابهم . جلس على درجة سلم بجوار الكوة في جدار القاعة . في داخل الكوة المصباح المسرج الخافت . على ارض القاعة ، في الداخل ، ينام أبوه وأمه ، بينهما إخوته الثلاثة ، واخته . أفواههم مفتوحة تزفر وتشهق . شخير ابيه، وانين أمه المتقطع المعتاد ،لا يزعجان احدا . ثوب اخته تجمع من الحر عند صدرها . غمره نحو النيام دفق من الحب والاشفاق والحنين والخوف . الباب ، باب القاعة ، مفتوح على اتساعه حتما ، طلبا لنسمة ليلة رطبة . بوسعه ان يدخل بسكون ، ويرقد حتى الصباح . بوسعه ان ينام في باحة البيت على حصير . سيكون ذلك افضل . تذكر ان في جيبه بسكوتا لم يأكله بعد . فكر ان اخته يفرحها ان تأكل بسكوتا . اخرج العلبة من جيبه ، ووضعها في الكوة . نهض ، وهبط درجات السلم الباقية ، ودفع برفق باب غرفة الخزين . لم يفكر انه بحاجة الى ضوء . جثا . ومد يديه ، وتناول قدر لبن رائب ، واخذ يشرب حتى امتلأ . مسح فمه بكفه ، وعاد . جلس بجوار الكوة ، واشعل سيجارة ، وراح يدخن .

في الصباح ، سيزيط الكل ، ويأتي الجيران ، وتذبح امه بطة ، وتدور اقداح الشاي . سيفد الحلاق بحقيبته الاسطوانية التقليدية ، ويتورك امامه ، جالسا على ساقيه . سيسأله ابوه ، والحلاق ، والحاج سيد ، والشيخ مصطفى ، وشباب الحارة . سيسالونه جميعا :

— ماذا حدث ؟.. لماذا غلبنا العدو على امرنا ؟.. كيف حدث ما حدث ؟

« وأجب يا محمد ابن ابراهيم » .

في الضحى ، سيدعوه العمدة ومشايخ البلد الى الدوار ، ويسألونه بلا رحمة ، وحين يعجز يجيبون هم :

— ماذا حدث ؟.. لماذا غلبنا العدو على امرنا ؟.. كيف نجوت بدبابتك ؟

سترد أمه على الحلاق ، وأبيه ، والجيران :

— يوه . حسبه ما رآه . اذهبوا واسألوا الكبار .

سيعلق الحلاق عندئذ :

— معك حق . حسبه ما رآه . دعوه يلتقط انفاسه . لقد كتب له عمر جديد . حمد الله على سلامتك . لكن . قل لي : ماذا حدث ؟

وآه من اطفال القرية الذين لن يتحرجوا . سيقول الكثيرون منهم في حدة وغضب ، وهم ملتفون حول دائرة الشباب ، في الليل ، في جلسة السمر :

— آه . لو كنت أنا هناك . كنت .. وكنت ..

ستعود في جلسة السمر الصورة المقابلة ، الصورة البعيدة القديمة النائية . مع نثارات من ذكريات السندباد ، وأبي زيد الهلالي وعنترة ، وسيف بن ذي يزن ، وخالد بن الوليد ، وصلاح الدين الايوبي . ولن تكون يا محمد ابن ابراهيم واحدا من جنودهم .

لا . لن ابقى هنا ، لاواجه احدهم ، واسأل ، وانا اسأل معهم . ومهما قلت فلن تكون قد اجبت . سأضع يدي على ساق الجمل ، واقول : هذا هو الجمل . لكنني أعلم ، وهم يعلمون ايضا ، ان هذا ليس هو الجمل . انهم ، اباك وامك واخوتك ، بخير كما ترى . ويعلمون انك بخير ، من رسائلك ، وزملائك الذين عادوا في اجازة . وهذا يكفي . قال له ابن بلده « احمد بن حسين » :

— لا تذهب الآن . سوف تتمنى لو لم تعد . سوف تندم لانك لست معنا هنا ، حتى في ايام الاجازة ، في وحدتك .

« لكن ضابطي قد رفض » .

وآه لو نمت الليلة هنا ، وعاودني كابوس الليل بطائراته ورماله وافواه مدافعه ، وهذا الشعور الساحق بالاحباط وخيبة الامل. سيفزع حتى الرعب أبوك وأمك وهؤلاء الاخوة . الآن فانهض ، يا محمد ابن ابراهيم ، وعد الى وحدتك .

مد يده الى جيبه ، واخرج الحلق ، والخاتم ، والاسورتين ، ووضعهما بالكوة ، بجوار المصباح . وبعث للنيام بقبلة من يده وفمه ، ونهض . صعد السلم ، وتسلق الغصن ، ونزل على ساق الجميزة . واتجه مبتعدا عن البلدة . سيعلمون في الصباح انه قد أتى زائرا في الليل ، وشرب قدر اللبن ، وترك علبة البسكوت ، والخاتم ، والحلق ، والاسورتين ، ثم كر عائدا . وويله من رسائلهم الغاضبة ، وهم لا يعلمون ما في القلب .

— ٦ —

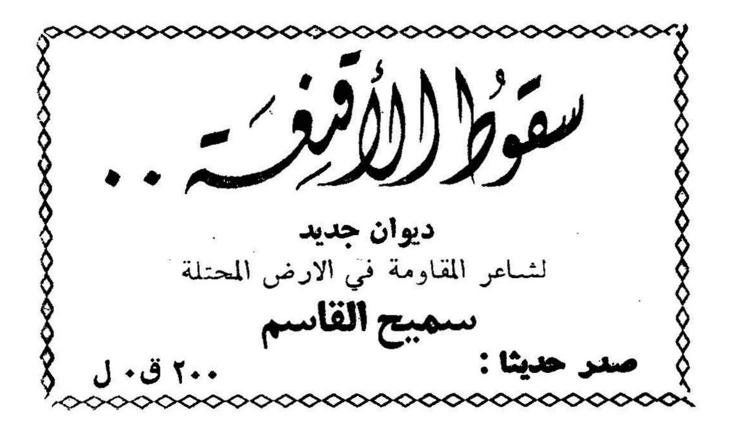
عند القنطرة ، على الترعة ، تعثر في شعبة سنط . انحنى وتناول غصن السنط الجاف . واحس بالراحة . في يده الآن سلاح ما يواجه به الليل ،يؤنسه في وحدته على طريق العودة . امسكه بيده كالبندقية، واسنده الى كتفه ، وانعطف ليعبر القنطرة . الحصان الحديدي رابض على جدارها . ينتظر من يدفعه من البداية الى النهاية ، ليجر السلاسل ، ويغلق البوابات او يفتحها ، يحجز المياه او يدعها تتدفق . تأمله لحظة في ضياء السحر . لم يصعد اليه أبدا طوال السنين التي مضت . دفع نفسه الى اعلى ، ووقف بجواره . وادار عينيه حواليه في الافق البعيد المظلم . أشرع عصاه بيده في الفراغ ، وزعق :

« ايها الناس . سأقول لكم ما حدث . ما رأيته ، وما رآه غيري .. »

وصمت . جذبته المشاعر الحبيسة الى الاعماق .

« كانت الدبابات تتقدم . لقد بدأت طائرات العدو المعركة ، وراء الخطوط الامامية . تقدمت دبابات العدو الالمانية ، سريعة هي ويسمونها « الفهد » . صوبت داناتها واطلقت . تفجرت الدانات على جدران دباباتنا . ارتجت لها الدبابات ، لكنها لم تصب بسوء يذكر . جدرانها السميكة الاسطوانية تشطف القنابل بعيدا . الدانات التي انغرست في جسم دباباتنا لم تترك سوى خدوش في جسمها الصلب ، اخذت دباباتنا ترد في الحال . داناتنا الروسية كانت تنفجر في « الفهد » ، فتطق معها كالبندقة . انسحبت دبابات الفهد الباقية مسرعة . وجاءت من بعدها الطائرات . ألقت بقنابلها على دباباتنا ، فلم تصنع شيئا يذكر . نادرا ما اصابت قنابلها نقطة ضعف في جسم دباباتنا . ترتج الدبابات ، وتنشطف القنابل ، ولا يبقى سوى الخدوش ، وتعود الطائرات بخيبة الامل . وتأتي طائرات اخرى . تأخذ في القاء قنابل النابالم الحادقة . وتلتوي مدافع دباباتنا في نار الجحيم . أين انت يا طائرات بلادي ؟

وعد يا محمد ابن ابراهيم بدبابتك التي نجت . عد هذه المرة



عبر الصحراء الى موقعك الاول . ثم عد يا محمد يا ابن ابراهيم الى قلب الصحراء . انضم الى قوة مدرعة اخرى بأجهزة دبابتك المسحورة. لكن الطائرات تنقض على الموقع كله بقنابل النابالم ، تتقوس المدافع كأعواد تحترق . يصبح الموقع كلـه جحيما . تجـري لتوقظ سائق دبابتك . تجده نائما من تعب الغدو والرواح ، بلا نوم ، آمنا من طول الانتظار . لا يسمع الدوي ولا القصف ولا الصيحات . تضربه بلكمة ، وتجره ليبتعد . تعدوان معا ، وتنبطحان ، وتزحفان ، ثم تعدوان في سفح التل . وتنقض الطائرات غادية رائحة برشاشاتها . لكنك تنجو ، وينجو معك السائق ، وتريان هذا الشاب الذي ظل جالسا في دبابته ، كتمثال مجسد معذب للكارثة . وقد جف كالحطبة ، وتضاءل حجمه طولا وعرضا . عصرت الحرارة العالية ماءه . وتعودان وسط روائح البارود واحتراق الحديد والشحوم والوقود والاجساد » .

نجا محمد من مغاصة النفس الهادرة في صمت ، وزعق ثانية :

« لا . لن اقول لكم شيئا انتم تعرفونه . لن احدثكم عن الصدى ، واترك الصوت » .

وتوقف عاجزا عن التعبير . ماذا يريد ان يقول حقـا ؟.. هتف بالكلمات التي واتته :

« اسمعوني صوتكم انتم يا أهل بلادي . صوت القوة التي واجهت الهكسوس ، وصـوت تيمورلنك ، وشقت شمل جيوش نابليون المنتصرة دائما . اسمعوني معه صوت الغد ، والفجر الذي يغسل بآماله ونداه كل الجراح . جراحكم ، وجراحي .. »

وتوقف . ولم يقل شيئا آخر . انزل عصاه بجانبه ، لكن شعر ان الارض سمعته ، والمياه المتدفقة ، والاشجار والقرى البعيدة المتراميه ، وارواح النيام التي لا تغفو حتى بالموت . تزحمه المشاعر ولا تسعفه الكلمات . تغرغرت عيناه بدموع عواطف متناقضة ، تصطخب في صدره. قفز من فوق الجدار ، وراح يعدو على الشاطىء الغربي .

انتبه لنفسه وهو يعدو . ينحني ويتقدم مسرعا ، وشعبة السنط بين يديه كالبندقية . كأنه يندفع ليطهر ارضا ، ويكسح عدوا من دياره . توقف . قفز ممسكا بغصن شجرة سنط . انغرست الاشواك في كفه . والتصق سائل صمغي بيده . لكن ، للحظة ، لم يعبأ . اخذ يتأرجح بيد واحدة كالذبيحة . لا . لم يذبح بعد . ولن يقدر احد على ذبحه . وخلفه كل هؤلاء الناس ، وتلك القرى تـرك الغصن ، وهوى . اخذ يرقص ، وصنع يسراه في خصره كالقوس . ادار يمناه بشعبة السنط على جانبه ، وفوق رأسه ، وامام عينيه .. كالمروحة . تنتقل قدماه به مع ايقاع العصا . تغير النبض والايقاع في قلبه ، في اذنيه ، وفي ذرات ساعديه وصدره وقطع رقعة التحطيب ، واخذ يطعن بشعبة السنط عدوا غير منظور ، في قلب الليل . يقفز مع كل ضربة ، بقدمه اليسرى ، يعلو الايقاع ويعلو ، حتى يصبح كالنحل ، كالكرة ، كالسيف ، كالبرق والرعد ويرقص رقصة محارب قديم فـي غابة تمتلىء بالوحوش الكاسرة ، على دقات الطبول ، وانوار المشاعل ، يدور حـول نفسه ، والعصا مشرعة ، تقطع الفراغ من حوله . تمزقـه ، تملؤه ، وتـدور الدنيا ، ويتوقف فجأة ، ويزعق بكل ما يملك من اوتار ، بكل مـا فـي صدره من طاقة :

« روحوا لي يا هوه » .

ويسقط . وتحمل المياه والمساحات نـداءه ، بعيـدا ، بعيدا . لا يردد الصدى نداءه ، لكنه يسمع ، اصواتا تنبعث في داخله ، مـن قلب الليل ، من حول السواقي ، ومن بين المزارع . تزعق مجيبة مـن كل اتجاه :

« جاي يا ولد جاي »

ويبتسم ، ويغفو ، ويحلم : تحت ظل شجرة مدفع . هو في خندق على الجبهة ، صامت ، يبتسم ، يضرب ، ويضرب ، بلا توقف ، وتتجمع على جبينه ، مع كل حبة عرق ، قطرة ندى .

**سليمـان فياض**

# مزاميرُ الصّمت

## الحضـور

تتساقط أقنعتي المشوّهة
تتناثر .. ساعة تحضرني الذكرى ..
يتقلص في عينيَّ البعد الثالث
يضرب أجفاني بعجين .. لم يخبز ..
تتمدّد أقبية اللحظات الخلفيّة

## التجديف

اعطني تاجك ..
خذ تاجي .. قهرا ودماء ..
اين منه الشوك ؟
وانزل عن صليبك ..
فصليبي .. ملء جفن الشمس ..
ذلاً .. وانطفاء
واحتراقا في مرايا الترّهات ..
انزل الساعة .. لا تبطىء ..
والا فلماذا ؟..

انت في الأرض يسوع ..
وانا .. في النكران ؟..

## الأمل

الطفل المقبل ورديُّ الخدين ..
شفتـاه نشيد أخضر
يتفتّح في قلبين ..
الطفل المقبل يضحك في العينين
تحرسه الأجفان النابتة ..
على الشطّين .

**اللاذقية ـ فيصل خليـل**

# قرأت العدد الماضي من "الآداب"

## الأبحاث

بقلم الدكتور حسن حنفي

***

تدور ابحاث العدد الماضي من مجلة « الآداب » حول قضايا اربع : الاولى قضية البحث العلمي في البلاد النامية التي تعرض لها الدكتور اياد القزاز في مقاله عن « حاجتنا الى دراسة المجتمع الاسرائيلي » ، والثانية قضية معرفة النفس ومعرفة الاخر وهي التي تعرض لها نفس المقال السابق في دعوته لدراسة العدو ومعرفته ، والثالثة قضية « الرجل والمرأة والانسان » التي اثارتها السيدة عايدة مطرجي ادريس في مقالها « ادب المرأة والمجتمع العربي » والتي تتعرض فيه لاسطورة « الادب النسائي » ، والرابعة ، وهي اخطر القضايا جميعا ، قضية « الادب الاصيل وادب المناسبات » التي تعرض لها الاستاذ محمد دكروب في مقاله عن « آثار هزيمة حزيران بالقصة العربية القصيرة » والذي يحلل فيه بعض القصص التي صدرت بعد النكسة ويراها اقرب الى التقارير الصحفية منها الى الاعمال الروائية، أي انها لا تتعدى ان تكون من ادب المناسبات على عكس رواية « ميرامار » التي يحللها الناقد الشاب الاستاذ صبري حافظ في مقاله « استشراف الهزيمة قبل النكسة » هذه الرواية التي تعتبر بالفعل اصدق تعبيرا عن الهزيمة قبل وقوعها من تلك القصص التي صدرت بعد الهزيمة والتي حاول الاستاذ دكروب اعطاءنا بعضا منها . هذا بالاضافة الى مقال الاستاذ حسني لبيب « في الادب النضالي » الذي يدخل ايضا في قضية الادب والثورة والمقال الممتاز للاستاذ سامي خشبة عن ـ الحلاج ، المسلم المتمزق ـ الذي يعرض فيه لشخصية الحلاج ، حياته ، وآثاره ، وبيئته ، والذي يعتبر ايضا نموذجا لادب المقاومة .

### ١ ـ قضية البحث العلمي في البلاد النامية

كثر الحديث بعد النكسة عن العدو ، وطالب كثير من الكتاب والباحثين بمعرفته ودراسته واقيمت بعض المعارض عن « اعرف عدوك » اذ وضح انه كان يعلم عنا اكثر مما نعلم عنه . وقد تناول الدكتور اياد القزاز هذه القضية في مقاله « حاجتنا الى دراسة المجتمع الاسرائيلي دراسة علمية » وابدى ملاحظاته على ما نشر عن العدو بعد النكسة من سطحية ، وعدم تنوع ، واخفاء للحقائق ، واهمال لتركيب المجتمع الاسرائيلي ، ويقترح تدريس اللغة العبرية في مدارسنا وجامعاتنا ، وينادي المتخصصين ، كل في ميدانه ، بدراسة العدو دراسة عميقة ومتخصصة ، ويطالب بتخصيص احدى الصفحات من كل جريدة لدراسة العدو او ساعات معينة من الارسال وكذلك عقد الندوات وانشاء المكتبات المتخصصة .

والحقيقة ان هذه القضية مرتبطة اشد الارتباط بمشكلة البحث العلمي في البلاد النامية بوجه عام ، وفي البلاد العربية بوجه خاص، وفي مصر بوجه أخص . فالبحث العلمي ، فضلا عن اصوله وقواعده ومناهجه ، نظام يحدده البناء الاجتماعي ، والبحث العلمي لدينا هو تعبير عن بنائنا الاجتماعي بكل ما فيه من عيوب ونواقص . فلو قلنا ان البحث العلمي يتطلب اولا استاذا متخصصا يخطط للابحاث ويشرف عليها ويوجهها ، ويتطلب ثانيا باحثا مبتدئا لديه من الوعي القدر الكافي لاداء مهمته ، ولديه من امكانيات البحث العلمي ، من لغات متعددة، وثقافة عامة ما يستطيع به ان يسير في مهمته حتى نهاية الشوط ، ويتطلب ثالثا مكتبات متخصصة حوت أمات المراجع في موضوع البحث والدوريات المتعلقة به واخر ما صدر فيه ، يمكن بعد ذلك ان نضمن سير البحث العلمي خاصة اذا توافر له جو من الاستقرار العام في الهيئات والمؤسسات ومراكز البحوث والكليات والمعاهد دون ان يرتبط ذلك باسم شخص او ان يتعلق مصيرها بمصيره .

فالمتخصصون على مستوى البحث العلمي ومن لهم القدرة على توجيه الابحاث وتخطيطها يعدون على الاصابع ، غالبا ما تكوّنوا تكوينا شخصيا ولم يتعلموا من احد ، وهؤلاء مشتتون في عديد من الهيئات او يقومون بأعمال وظيفية محضة تقل عن مستوى امكانياتهم الفعلية وبعض هؤلاء لا تتاح لهم فرصة البحث العلمي نظرا لارتباطه بالسياسة العامة للدولة التي تعطي البحوث العلمية تيارها السياسي ، وفريق ثالث آثر الهجرة والعمل من بعيد وظل فردا معزولا لا يكوّن مدرسة أو ينشيء جيلا . وهؤلاء في طريق الانقراض التام ، يتركون وراءهم فراغا لا يملأه الا شباب من الباحثين كونته الظروف وصقلته المحنة ولكنه ما زال يصارع قديما لم تنكسر بعد شوكته ولا يجد من يأخذ بيده من معاصريه.

وكما كان روّاد البحث العلمي نجوما تلمع مدة ثم تنطفيء كان الباحثون الشبان اندر من الندرة اذ لم تتوفر لديهم امكانيات البحث العلمي ، لانهم لم يهيئوا انفسهم لذلك ، ولم ينشأوا نشأة علمية داخل مراكز البحوث ، او ان وعيهم بالقضية ما زال محصورا في نطاق الحماس والانفعال دون ان يتجاوزه الى تحليل الظواهر وفهمها على ما هي عليه . يعتمد معظمهم اذن على الفكرة الشخصية وعلى ما يتمتع به من مواهب طبيعية ينعي على الجيل القديم اهماله ويود الا يكرر الخطأ ، وافضل مثل لهم هو معهد الابحاث الفلسطينية والسلاسل التي يصدرها : « ابحاث فلسطينية » ، « كتب فلسطينية » ، « دراسات فلسطينية » التي تعد بالفعل فتحا فيتاريخ البحث العلمي السياسي للقضية الفلسطينية .

اما عن امكانيات البحث العلمي من كتب ودوريات وغيرها فنحن كلنا ادرى بذلك ، والاعذار التي تقدم من نقص في العملة الصعبة او من تعسر العثور عليها من الخارج تتلاشى امام ما تزدهر به أسواقنا المحلية من بضائع مستوردة تتهافت عليها الجموع في المحلات العامة والاعذار التي تقدم من نقص في الاعتمادات وضيق الابنية كلها تتلاشى اذا علمنا ماذا نخسر من جراء عدم معرفتنا الكافية للعدو ، والانفاق على هذه المعرفة تعتبر جزءا من ميزانية التسلح العام ، وما اكثر الابنية الشكلية التي يمكن استغلالها استغلالا افضل من اعتبارها مجرد فنادق لاستقبال الوفود الوطنية .

اننا في دائرة منعزلة عن حركة النشر العالمي ، يعرف العالم كله عنا اكثر مما نعرف نحن عن انفسنا وهذا يفسر ظاهرة تسقط الاخبار وتلمس آخر النشرات عنا والتي يعطى ما فيها لنا في بعض الاحيان كوجبة اسبوعية نعيش عليها ونشكر واهبها . بل اننا لا ندري ماذا ينشر بيننا داخل البلاد العربية ، فاذا اردنا في القاهرة كتابا نشر في بغداد لصعب الامر ، ولزاد الثمن اضعافا مضاعفة ، فهناك علاوة على الربح فرق العملة ، واصبح الكتاب احد البضائع المهربة فيالسوق السوداء !

واخيرا ، فان البحث العلمي لا ينشأ بين يوم وليلة ، ولا يرتبط

باسم شخص ، قائدا كان أم زعيما ، ولا يخضع لهوى سلطة ، بل هو نظام يتحقق في مؤسسات وهيئات ومراكز للبحوث لا تتغير بتغير الظروف . ان مراكز البحث العلمي لدينا حديثة العهد لم تتعد بعد عشرات السنين ، لم ترس بعد أي تقاليد ولم يرب بعد اي نشء. ان حالة البحث العلمي اليوم لمرتبطة اشد الارتباط باللحظة الحضارية التي نمر بها وهي التي اوشكنا أن نؤمن فيها بالبحث العلمي ، والتحليل العقلي للظواهر ، وتكون مهمة هذا الجيل هو ان ينحو نحو مزيد من العلمية .

## ٢ ــ معرفة النفس ومعرفة الآخر

وقد تعرض الدكتور اياد القزاز في مقاله السابق الذكر « حاجتنا الى دراسة المجتمع الاسرائيلي دراسة علمية » الى ضرورة معرفة العدو حتى نعلم اسباب قوته . وقد كثر الحديث في الايام الاخيرة عن اعتماده على العلم واستعماله الوسائل التكنولوجية الحديثة وذلك يرجع الى انه مجتمع غربي في تكوينه خاصة عند من بيدهم مقاليد الامور وليس مجتمعا ناميا ذا تاريخ طويل يغلب عليه طابع التخلف وعانى من مآسي الاستعمار كشعوب المنطقة المحيطة به.فارتباطه بالعلم ليس نتيجة لنمو طبيعي بل نتيجة لنقل مجتمع متطور من بيئة لاخرى . وقد اصبحت هذه الحقيقة معروفة لا تحتاج الى ايضاح .

ولكن الذي يستدعي الانتباه هو قدرة العدو على مزج العناصر الحضارية ( ارض الميعاد ، شعب الله المختار ) مع مصلحة الدولة وارتباطها بالاستعمار ، أي انه استطاع تأصيل قوميته وتعميق جذورها في التراث القديم وفي نفس الوقت تدعيم حاضره وضمان مستقبله بالارتباط باقوى الدول المسيطرة على العالم ، بريطانيا قديما ، وامريكا حديثا . ومع ان التراث القديم اليهودي مزيج من الدين والتاريخ القومي ، فانه قد استغل احسن استغلال من حيث اعطاء الدولة كيانا تاريخيا وقيامها على دعوة وان لم تكن الدولة مؤمنة بالفعل بالدين ولكنها تستغله نظرا لفاعليته . وهذا شيء معروف ايضا لا يحتاج الى ايضاح .

ولكن الذي يهم ايضا هو معرفة النفس بجوار معرفة الاخر وان نبحث عن مواطن ضعفنا التي هي في الحقيقة مواطن قوة العدو . فالله في التوراة مرتبط اشد الارتباط بالارض وبمصلحة الشعب ، بل ان الله لا يوجه الا بقدر ما يعطي لشعبه من غنم مأوى ورخاء في العيش ونعم دنيوية ، فالله يوجد للشعب ولا يوجد الشعب لله ، والله يخدم الشعب ولا يخدم الشعب الله . الله في سيناء ، والضفة الغربية ، والجولان ، يوجد حيثما وجدت مصلحة الشعب .

اما نحن فقد تصورنا الله في تراثنا القديم متعاليا اشد التعالي ، مفارقا أشد المفارقة ، خارج العالم ، لا يشوبه خدش المادة ،موجودا على الاطلاق ، سواء أكان المؤمنون به ضعافا ام اقوياء ، احرارا ام مستعبدين ، فقراء أم أغنياء وقد وضح ذلك في تنزيه علم الكلام وفي مطلق الفلسفة . لم يعد لله صلة بالارض أو بالدخل ، واصبح موجودا بالرغم من احتلال الارض ووجود ملايين من المعدمين .اي ان مواطن ضعفنا قد تكون في الاهياتنا القديمة التي ما زلنا ننوء بثقلها ، الاهيات في حقيقتها تعويض نفسي عن ضياع الارض وسلب الدخل ، وتعطي نوعا من السكينة والرضا والاطمئنان الى ان هناك شيئا باقيا بالرغم من الاحتلال والفقر ، طالما ان كل شيء فان ولن يبق الا وجه الله ذو الجلال والاكرام .

وهذا التصور غريب على فترتنا الاسلامية الاولى ، اعني عصر الفتوح ، الذي كان الله فيه مرتبطا اشد الارتباط بالارض وبتحرير الشعوب وبنشر الدعوة . كان الله مماثلا لاله التوراة ، كان غائية التاريخ على حد قول هردر وهيجل وفلاسفة التاريخ في عصر التنوير ، وهو الذي عبر عنه الافغاني في اعادة تفسيره للتوحيد على انه تحرير للارض وشق الفلاح لقلب ظالميه كشقه للارض ، وبعد انتهاء عصر الفتوح والاستكانة الى الارض والمال ثم ضياع الارض والاستئثار بالثروات بدأ هذا التصور المتعالي لله في الثبات ، وما ضاع افقيا تم التعويض عنه رأسيا ، وكل ما اعتسر على الارض ظهر في السماء .

وقد بلغ ذلك مبلغه وظهر على أشده في التصور الهرمي للعالم الذي يجعل من القمة كل شيء ، او في التصور المركزي للكون الذي يجعل الكون كله في قبضة واحدة لها كل السلطة وتسيطر على كل شيء طالما ان الارض قد ضاعت وطالما ان الملايين لم يحسب حسابهم ويبدو هذا التصور في حياتنا الاجتماعية والسياسية ، فتعتمد مؤسساتنا على رؤسائها فأهم شيء في الجامعة هو مديرها ، وفي الكلية عميدها ، وفي الشارع شرطيه وفي المركبة محصلها ، وفي المنزل راعيه ، وفي الدولة رئيسها ، وبالتالي لا يتم التعامل الا مع القمم ، ونجد ان تنظيماتنا الحزبية تعتمد أيضا على لجانها المركزية اكثر من اعتمادها على قواعدها الشعبية وتؤمن برؤسائها اكثر من ايمانها بالبناء الديموقراطي للحزب . الله هو الشعب كما هو واضح في التوراة ، وهو مصلحة المسلمين كما هو واضح عند الفقهاء أي انه هو القاعدة لا القمة ، وبالتالي يصبح الله مصدر قوة .

فضلا عن هذه الجذور الحضارية في التراث القديم ، استطاع العدو ربط حاضره ومصلحته بحاضر الاستعمار ومصلحته وجعل دولته الرهان الوحيد المضمون للاستعمار. عرف العدو ان يقيم له استراتيجية دائمة داخل ميزان القوى العالمية ، والمبدأ واحد : كل شيء في سبيل الشعب ، والشعب المختار . اما نحن فما زلنا بصدد البحث عن استراتيجية ، هل تكون صياغة قومية للقضية ، ام تكون صياغة اكثر اتساعا وصدقا داخل حركات التحرر العالمي ، ويتضح هذا التخبط في تاريخناالمعاصر من اننا اشتراكيون لا نتبنىالاشتراكية ، واصدقاءالبلاد الشيوعية ونحرم الاحزاب الشيوعية ، وفي نفس الوقت اعداء امريكا ونسمح لكل ما هو امريكي صريح أو ضمني ، نحن عرب ومسلمون ، مرة في مؤتمر قمة عربي ومرة في مؤتمر قمة اسلامي يحاول فيه ياسر عرفات مع شاه ايران حل قضية فلسطين !

ان معرفة الآخر ضرورية ولكن معرفة النفس اشد ضرورة .

## ٣ ــ الرجل والمرأة والانسان

ويتعرضمقال السيدة عايدة مطرجي ادريس « ادب المرأةوالمجتمع العربي » الى قضية « أدب المرأة » او « الادب النسائي » وهو ما نسمعه كثيرا في هذه الايام وكان الادب له جنس ، فهناك أدب رجالي وأدب نسائي !

والحقيقة ان هذا التقسيم أو هذا النعت لجانب من الادب لا يرجع الى تحليل موضوعي له بل الى العقلية الشرقية التي يغلب عليها التصور الجنسي للعالم ، وعقليتنا المعاصرة بما فيها من حرمان وكبت وليدة هذه العقلية القديمة ، فهي ترى في المواطن رجلا او امرأة ولا ترى فيه انسانا ، وبالتالي فهناك موضوعات حديث للرجال وأخرى للنساء ، وهناك سلوك للرجال وآخر للنساء ، وكان العالم عالمان : رجل وامرأة ! ان الحديث عن المرأة بوجه عام وجعلها مشكلة مستقلة عن الانسان ووضعه في العصر الحاضر اما ناتج عن التصور الجنسي للعالم او يعبر عن الحرمان وتحويل موضوع الحرمان الى موضوع للاشباععن طريق الحديث عنه كعملية تعويض ، او احساس بالنقص ومحاولة لفرض الذات بالالتجاء الى نقطة الضعف وجعلها مصدر قوة . لقد تحدث قاسم أمين في مطلع هذا القرن عن تحرير المرأة ، وما زلنا نحن بهذه العقلية القديمة التي ترى في المرأة مشكلة ، مع انها حاليا ، وفي اللحظة الحضارية التي نمر بها ، مواطن او انسان يعمل في الحقل او في المصنع ، يناضل في الجبهة أو يخدم وراء الخطوط .

ان وضع المرأة في اوائل القرن من حيث حرمانها من التعليم والمشاركة في الحياة العامة لا يختلف عن عديد من مظاهر التاخر في جوانب الحياة الاخرى في التعليم والتربية والعلاقات الاجتماعية ، اي ان المرأة لم تكن مشكلة فريدة خاصة ، ولم توجد في عصر اخذ فيه المواطنون حقوقهم ولم تأخذها هي نفسها باعتبارها امرأة ، فتقدم الرجل

في الحب مثلا وحرمت المرأة ، ونـال الرجل التعليم وحرمت المرأة ، فالتطور الاجتماعي لا يعرف تمييزا بين رجل وامرأة .

ولم تكن المرأة وحدها سلعة بل كان الانسان كله سلعة ، فكـان الرجل يخرج من بيته ولا يرجع اذ ان الاقطاعي قد نصب له كمينا او ان السلطة قد اعدت له فخا . لقد كان الاقطاعي يملك البشر رجالا ونساء وكانت السلطة سيفا مسلطا على رقاب المواطنين لا فرق بين جنس وآخر.

ان التحرر ليس قضية المرأة من حيث هي امرأة بـل هـي قضية العصر،وان تحرر المرأة بمعنى مشاركتها في الحياة الاجتماعية ليس هو التحرر الذي يعطى لجنسها بل هو حقها الطبيعي كاي مواطن لم تمارسه من قبل كما لم يمارسه الرجل لغياب تنظيم حزب ثوري رائد يجمـع المواطنين ويعمل لقضية التحرير • انما التحرر هو التحرر الوطني ، هو المساهمة الفعالة من المواطنين في تحرير الارض ، وتحرير المعدمين مـن الفقر والاستغلال ، وان قصر قضية التحرير على مشاركة المـرأة فـي الحياة العامة لهو مطلب اقل مما تتطلبه التزامات العصر .

وليس غريبا ان يكون الرجل هو الكاتب دائما ، فالرجل هو الاوسع نشاطا في الحياة الاجتماعية والاكثر مساهمة في العمل بما فـي ذلـك الادب ، فندرة الادب النسائي لا ترجع الى مشكلة المرأة بل الى الامتداد الطبيعي لنشاط الرجل ، ولا تختلف ندرة الادب النسائي عن ندرة العلم النسائي او العمارة النسائية او الجغرافيا النسائية .

ويوجد الادب الذي يتناول مشاكل المرأة ووضعها الاجتماعي عنـد الكتاب جميعا رجالا ام نساء، بل ان هناك من الادباء الرجال مـن تعرض في اعماله الى مشاكل المرأة اكثر مما تعرضت له اية كاتبة .ان قضية الجنس ليست قضية نسائية بل هي احدى قضايا التحرر مثـل التحرر من التقاليد الموروثة ومن الصور الزائفة : الدين والاخلاق .

وكذلك نجد ان التطورات الجديدة في الادب فيما يتعلق بالمرأة ، ليست تطورات في ادب المرأة بقدر ما هي تطورات نتيجـة للتغييرات الاجتماعية ، فالمرأة هي العشيقة والمناضلة ، والحب يجمع بينها وبيـن الارض ، ويضمها مع الحبيب في القضية الوطنية . فتلك هـي روح العصر ، عصر التحرر ، لا في العالم العربي فحسب بل في العالم كله، التحرر الوطني في العالم الثالث ، والتحرر من الراسمالية في العالم الغربي .

واذا كان المجتمع العربي اسبق من الادب في تعبيره عـن وضع المرأة فان ذلك يدل على ان الادب لا يعرف له جنسا ، فهو ادب يعبـر عن اوضاع اجتماعية سابقة عليه وكفى . لذلك ، كـان الادب لا يرسم صورة المرأة في الغد بقدر ما يعبر عن وضعها اليوم ، فليست مهمـة الادب التخطيط للمستقبل ورسم صور له ، بل التعبير عن الحاضر .

واخيرا فان قضية المرأة هي جزء من قضية المجتمع ككل وليست مشكلة فريدة فيه ، ولا يمكن ان يقاس تطور اي مجتمع بتطور المـرأة فيه ، فهناك كثير من المجتمعات المتطورة مثل سويسرا وفرنسا ولم يكـن للمرأة فيها حق الانتخاب الا مؤخرا ، وهناك مجتمعات اقل تطورا مثـل الهند والجزائر وقد لعبت فيها المرأة دورا حاسما في حركة التحرير . كما انه في المجتمع الواحد يوجد الحرمان لدى الطبقات المتوسطة ولكن ينتشر الانحلال في الطبقات الراقية والفقيرة على السواء .

ليتنا نخرج من التصور الجنسي للعالم فلا نرى رجلا او امـرأة بل نرى الانسان .

## ٤ ـ الادب الاصيل وأدب المناسبات

وفي مقال « آثار هزيمة حزيران في القصة العربيـة القصيرة » للاستاذ محمد دكروب يشعر الانسان بأن بعض الادباء والنقاد يظنون ان الهزيمة لا بد وان تخرج أدبا ما دمنا قد انفعلنا بها ، فقد كانت اكبر حدث في تاريخنا المعاصر ، واقسى من هزيمة ١٩٤٨ وعـدوان ١٩٥٦. يظن هؤلاء انه يكفي لتأثرنا بالهزيمة ان تتغير عناوين القصص من الحب والدموع الى الجنود والمعركة ، وبتغير الابطال مـن العاشق المخلص او العاشق الخائن الى الفدائي المناضل والعدو الشرس ، كما يحدث عندما يغني مغنونا العاطفيون الاناشيد الحماسية « الرقيقة » فـي المناسبات الوطنية . فاذا ما انحسرت النكسـة وجاء النصر تحول أدب الهزيـمة الى أدب نصر واصبح العدو الشرس العدو الجبان ، والاديب في كلتـا الحالتين يعبر عن موقف ، ويبدو وكانه واع بأحداث العصر وملتـزم بقضاياه وهو في الحقيقة اديب المناسبات ، يكتـب حسب الظروف ، وينفعل كما تقضي الاحداث ، فهو سطحي في انفعالاته ، غير صادق في احاسيسه ، يركب كل موجه مثله مثل مفكر المناسبات .

وتتراوح القصص التي صدرت بعد النكسة بين أدب الحماس الذي هو اقرب الى قصص الاطفال للتشجيع وبث روح الهمة دون ان يعبـر عن شيء اصيل الا بمقدار معاناة صاحبه لـه وبين التقرير الصحفي لمراسل حربي لا يتعدى وصف الوقائع اليومية للحرب . ولمـا كـان الاديب يقوم بذلك من منزله فانه يفتعل الاحداث ويتخيل البطولات دون معاناة التجربة او معايشة لواقعه ، وهذا هو السبب في خروج شكـل ادبي يقوم على الجمل القصيرة وتداخل الازمنة لانها عواطف متقطعـة ينقصها الخط الميلودرامي الواحد الذي يعبر عـن انفعال مزمن . ان المقاومة ما زالت وليدة المهد ، وما زال الشوط امامهـا طويـلا ، وان الكتاب الذين يعرضون لها في قصصهم انما يعرفونها عن طريق الاخبار ولم يعايشوها ولم ينفعلوا بها ، وان الادباء الشبان من المقاومة ورجالها هم اقدر على التعبير عن انفعالاتهم في صورة ادبية ممن يكتبون عنهـا وهم خارجها .

وفي نفس المعنى يتحدث الاستاذ حسني سيد لبيب في مقاله « في الادب النضالي » عن ادب المقاومة . فلا يخلق الادب النضالي بفتوى او بدعوة او بطلب بل هو تعبير تلقائي عـن انفعالات المناضلين . وليس الادب النضالي سلاحا ضد الادب الصهيوني ، يستعمل ضده كبندقيـة في مواجهة بندقية ، فالادب لا يعرف انتصارا الا في صدقه والوعـي بموضوعه ، فالعنصرية التي يقوم عليها الادب الصهيوني والتي يعبـر

ـ التتمة على الصفحة ـ ٦٥ ـ



## بقلم ابراهيم فتحي

✶✶✶

يضم العدد الماضي من الآداب حصادا شعريا وفيرا ، تقدمه اسماء تلمع منذ زمن بعيد واخرى في سبيلها الى ان تلمع . ولكنها تشترك جميعا في التعبير عن اشواق الى الحياة المليئة ، والى تجاوز الاخفاق.

### منشورات فدائية على جدران اسرائيل

ونبدأ بقصيدة الشاعر نزار قباني « منشورات فدائية على جدران اسرائيل . وقد تبدو هذه القصيدة في تعارض صارخ مع الهوامش الشهيرة على دفتر النكسة ، ومع اصدائها الكثيرة عند غيره من الشعراء . فاللهجة النقدية الحادة للاوضاع التي انجبت النكسة ، والادانة الشاملة للجناة والضحايا أفسحا الطريق لطمأنينة قريرة العين . واصبحت آلاف السنين الضائعة في الجب مدعاة للفخر ، كما أصبح الامل المعلق على الاطفال والذين لم يولدوا بعد واقعا تشيد به النغمات العنترية ، متغنية بجيل الزهري بعد ان من الله عليه بالشفاء العاجل .

ولكن ... يجب الا ننسى أن هذه القصيدة الجديدة سجل يجمع سبعة وعشرين منشورا مسلسلة الارقام معلقة على جدران اسرائيل ، تطالع العدو وتواجه حشوده ، ولن نطالب الشاعر بأن يقدم الوجوه المرفوضة من واقعنا الى العدو . وتلك المنشورات بعد ذلك تنطق عن الثورة الفلسطينية ، عن اعصار شعبي من قلوب واعية وسواعد فتية، أي عن النفي الحقيقي للاوضاع البالية وعن الميلاد الجديد لمنطق معاكس . ولن نطالب الشاعر بأن يقدم للمقاتلين ذخيرة وجدانية فاسدة من التشكك والحيرة .

وتتشابه هذه المنشورات السبعة والعشرون تشابها كبيرا ، فهي في تعددها تدور حول قضية واحدة . وفي الواقع فان منشورات الفدائيين لا تثير الا قضية واحدة الجوهر رغم تعدد الاشكال ، اصرار على النصر رغم فداحة الهزيمة ينبع من تاريخنا وواقعنا .

ومهما يكن من شيء فليس من الصواب أن نذهب بالتماثل بين القصيدة ومنشورات الفدائيين بعيداً الى آخر المدى . فنحن امام قصيدة بين صفحات مجلة ، ولسنا امام منشورات على جدران أسرائيل، وقد كتبها الشاعر بقلمه ، لا بمدفع رشاش ، على الرغم من حرص الشاعر على ان يوحي بالمماثلة ، فالمنشورات المتشابهة المعلقة على الجدران في تتابع صدورها لا تجتمع في نسق محكم البناء ، والحركة في القصيدة دائرية مثبتة الى لحن واحد تدور حوله التنويعات :

محاصرون أنتم بالحقد والكراهيه
فمن هنا جيش أبى عبيدة
ومن هنا معاوية ..
سلامكم ممزق
وبيتكم مطوق
كبيت أي زانيه ..

ويهدف الشاعر بطبيعة الحال الى ان يجعل الرعب يدب في قلوب الاعداء ، فاتخذ وجها عابسا واعتدل في جلسته ، وصاح بأعلى صوته صيحة الحرب ، معلنا ان العدو يقاتل تاريخا مدججا بالسلاح راسخ الجذور ، وان المعركة لا تقتصر على ميدان واحد فقد انصهرت في جميع الاشياء ، واصبح كل ما في الواقع يرفضهم ، فنحن نخرج لملاقاة العدو :

من رزم البريد .. من مقاعد الباصات
من علب الدخان ، من صفائح البنزين
من شواهد الاموات
من الطباشير ، من الالواح ،
من ضفائر البنات
من ومن ومن ... الخ .

وتذكرنا مقاطع القصيدة بما نومىء به من حضور كلي للمعركة ، يتخلل كل الاشياء وينطلق من جذورها واعماقها بقصيدة « بول‌الوار» الشهيرة عن الحرية . ولكن الشاعر الفرنسي يعبر عن شعوره الذاتي بالحرية ، عن تشبثه بها بحيث تصبح اللون الذي يكسو في عينيه الوجود ، والهواء الذي يتنفسه وملمس كل الاشياء وعطرها . فهو يكتب الكلمة الرقيقة الهائلة على الدفاتر المدرسية والصور المذهبة واسلحة المحاربين وذنبي كلبه المنتصبتين ، وعلى الاشياء الدانية الملموسة والاشياء الغائرة في الاعماق ، وعلى الاشياء المادية وذات الدلالة الروحية .

وهنا قد يمكن ان يبرز هذا التساؤل : ان كانت مثل هذه‌المقاطع ذات فاعلية في التعبير عن شعور شخص بالحرية ، يوحد بين هذه الاشياء الكثيرة التي تعطي في بعثرتها وتفاوت مستوياتها الواقعية والانفعالية مذاقا موحدا خاصا لتجربة الحرية عند الوار فهل تصلح هنا ؟ أي هل يصلح الظل الواحد الذي تلقيه تجربة الحرية بعد أن تصبح تجربة شخصية عند الشاعر ، للافضاء بما تهدف منشورات نزار الى أبرازه وتجسيده ؟

ان قصيدة نزار تحاول ان تفضي بروح شعب موحدة ، عن « نحن » بكل شمولها ، عن تجانس اسطوري يجد رابطة بين القوى المتناحرة ، يضع الحجاج بن يوسف جنبا الى جنب مع عباءة الرسول وسيف عمر ، كما يضع الذين فتحوا الابواب للعدو ، واصدقاء أمريكا مع القوى الشريفة واعداء أمريكا في تلك السلة الخرافية جنبا الى جنب والقصيدة تبدأ بأن العدو لن يجعل من شعبنا شعب هنود حمر منقرض ، ونحن نعرف يقينا قبل أن ينطق الشاعر بحرف أن العدو سيعجز حتما ، ونعرف بعد قراءة القصيدة - ورغم منطقها - ان الهنود الحمر لا يرجع انقراضهم او انحسارهم الفاجع الى أنهم لم يكونوا « مبثوثين في الريح وفي الماء وفي النبات ومعجونين بالالوان والاصوات » ، او الى أنهم لم يجعلوا الموت مخبوءا للغزاة « في مشط كل امرأة او خصلة من شعر ». ومن الصعب ان نجد وجوها للتشابه بين قضية الهنود الحمر وهي قضية شعب بدائي كل البدائية ،محاصر في ركن منعزل من العالم ، يقف وحده امام الحضارة الغربية البورجوازية وبين قضيتنا العربية في فلسطين .

وفي مقابل ذلك الكل الموحد ، الذي تقدم القصيدة ، حصرا عدديا لافراده :

تسعون مليونا
من الاعراب ، خلف الافق غاضبون
ياويلكم من ثأرهم
يوم من القمقم يطلعون

تضع « العالم » كله في كفة واحدة مقابلة ، يصفق لاسرائيل ، للمغامرة وللسماسرة ولسرق المسيح في الناصرة !! وليست هناك ضرورة شعرية تحتم ان نقف وحدنا ضد « العالم » ،فهناك عالم ثائر يقف معنا ومؤازرته لنا أقوى أثرا من سيف الحجاج الذي يطيح برؤوسنا التي اينعت وحان قطافها .

لقد أفلت من القصيدة اللحظة التاريخية ، ذات النوعية الخاصة، ولم تنجح في اكتشاف الرابطة الحية بين الوجوه النضيرة في حاضرنا ، وينابيعها الماضية ، والشرايين الخصبة التي تربطهابشقيقاتها، واصبح الرجوع الى التاريخ فيها بحثا عن ملاذ ، او تقديما لاعتذار .

لذلك امتلأت القصيدة بأنواع عجيبة من الامثلة التقريرية: فامريكا على شأنها ليست هي الا العزيز القدير ، لماذا ؟ لانها لن تمنع الطيور من ان تطير ! !، وسننتصر عليها رغم قوتها ، لا لان شعبنا في كفاحه يعبر عن حتمية تاريخيه ذات جبروت ، تقضي باحتضار

الامبريالية وانتصار الشعوب بل لانه« .. قد تقتل الكبير بارودة صغيرة في يد طفل صغير » !!، رغم ضآلة ذلك الاحتمال ، وبعد ذلك تاتي الصورة المقلوبة الفجة « نحن باقون على صدر اسرائيل كالنقش في الرخام !! ان النقش مهما يكن غائرا سيظل جزءا في الرخام ، أن اسرائيل في تطفلها كغبار على رخامنا ، وان الداخلين الى فلسطين والمتجمعين في غرف التحقيق ومراكز السجون يتجمعون كالدمع في العيون !! » ، وهل تضع قطرات الدمع سيلا محاربا ؟

ان القصيدة لم تفلح في تنمية الاطراف التائهة في مقاطعها، لتلتقط العلاقة بين الحركة الصاعدة للمقاومة وبين الارض التي انجبتها وتغذوها ، في بناء شعري ، وهبطت الى صياغة نثرية ،حافلة بالثرثرة التي نملأ اسماعنا في العناوين والتعليقات الصحفية الشائعة وهي على الرغم من ذلك تلتزم بنوع خاص رتيب من القافية في مقاطعها ،يذكرنا بالنثر المسجوع .

انها على اية حال .. لا يمكن ان تعد بين افضل ما كتب الشاعر من قصائد .

## من وراء القضبان

وتقدم الشاعرة فدوى طوقان وجوها من تجربة المناضلين داخل سجون اسرائيل ، وهم يخطون بدمائهم وصيتهم ، ويمنحون أيام حياتهم للمعنى الكبير الذي أعطوه لهذه الحياة ، حينما يتسع أفق الوجود الفردي ليتطابق مع أفق الثورة التحريرية الرحيب ، حينما تغيب الحدود الفاصلة بين الفرد وثورته ، وتصبح القضية العامة في اللحظات الفاصلة هي محور الحياة الخاصة للمناضل ، وينطبق بكل كيانه : « فتح أنا ، أنا جبهة ، أنا عاصفة » .

ولكن هذا التطابق بين القضية العامة والحياة الخاصة،لا يمحو أشواق السجين الى « حضن الام ووجه النهار » ، فالثورة تضفي العمق على مشاعر البسطاء ، وتحررها من قيود الفردية الضيقة ، وهي تشتعل لكي تحول دون ان تحجب القضبان والاسوار الشمس عن العيون، ولكي تجتث العوائق التي تقف بين الاطفال وامساك الاقلام ورسم الازهار والتمتع بحنان الامهات .

ولكن التقابل بين انصهار الفرد في ثورته ،وبين الامه الذاتية وراء الاسوار يعلو صوته بعد ذلك في القصيدة :

الليل ناصب هنا شراعه الكبير
لا زحف ضوء النجم وأجد طريقه ولا
تسلل الشروق
ليل بلا شفوق
يضيع فيه صوتنا يضيع ، والصدى ، يموت
الوقت لا يسير .

حقا ان الظلمة تتكاثف ، ويبدو الزمن ميتا . ولكن المقطع الثالث من القصيدة يبدأ في الايحاء الينا بأن السجين أصبح وحيدا مع الجدران ، وأن السجان استطاع أن يسلبه الشمس والقمر والاحساس بالزمن . ولا نجد في هذا المقطع اضافة جديدة تعبر عن فوارق حاسمة بين سجناء الحرية ونزلاء السجون لاي سبب آخر ، اننا ازاء ظلمة السجن التقليدية في عمومها ولم نجد الثورة التي يحملها الاسير في أعماقه تؤنس وحدته ، وتملأ الزنزانة نجوما تشتبك في صراع مع الكلمات . ولم تصبح ايام السجن مرحلة منمراحل النضال، فالحرية تولد في « ماسورة » البندقية كما تستند الى أسرى مسكنها . ان المناضل ـ بتعبير ناظم حكمت ـ « لا يحمل السجن داخله » ،الا اذا قامت هوة بينه وبين ثورته في أعماقه . لذلك ينقلنا المقطع الثالث الى المقطع الرابع المعنون الى شقيقتها وشريكتها في اعمال المقاومة حيث السقوط . ان احدى المناضلات تحملت التعذيب رغم هوله بصبر كبريائها العنيدة ، «بكل قوة الايمان والعقيدة » ، ولكنها اذعنت في النهاية وقالت للتتار كل ما يريدونه لان وحشا منهم اراد اغتصابها. وهنا تعبر القصيدة عن فقدان كامل للاتجاه في تصوير العلاقة بين قيم الحياة الخاصة للفرد وقيم ثورته . ان العدو حينما يغتصب مناضلة ، لكي يرغمها على تسليم رفاقها الى جلاديه ، وتستميت في المقاومة ، فان اغتصابها ـ اذا استعرنا التعبير الوجودي ـ يصبح بلا معنى ، لا يدنس شرفها . ولكنها حينما تقدم اليه رقاب المناضلين وشرف المناضلات وأسرار الثورة تصبح ساقطة الف مرة .. وما أعجب الثقة في « اخلاقيات » هذا العدو !! ، فما الذي يربطه بكلمته ، انها حينما تخون الثورة وتتحول الى انثى شهية في عيون حثالة جلاديه تتعرض أيضا للاغتصاب . ان هاوية السقوط بلا قرار ، وفي الدرك الاسفل من قيعانها يقبع تحول المناضل اوالمناضلة الى اداة لاهداف العدو . لذلك لا أستطيع ان اتعاطف مع لحظة انهيار الفتاة في هذا المقطع رغم السنوات الطويلة التي ستقضيها فيالسجون كفارة عن ذنبها ، فماذا لو أن وحشا منهم هددها او هدد احدى قريباتها بجريمة مماثلة ليرغمها بعد أطلاق سراحها على ان تعمل لحسابهم ؟

وتنتهي القصيدة في مقطعها الاخير بنغمة أخرى ، بالانصهار بين الاسير وبين الاخوة والاحباب ، بقنديلهم مرفوعا للسائرين مبشرا باللقاء .

## كبرياء الطين

وتبدأ قصيدة « كبرياء الطين » للشاعرة ملك عبدالعزيز بواو العطف ، فهي تواصل قصة مطروقة . وتأخذ القصيدة شكل الخواطر المرسلة وقد انتظمت في اطار خارجي يقترب من بعض الاقيسة المنطقية ، فنحن امام قضية شرطية توجزها الابيات الاولى طرفاها الملاك الطاهر القسمات الكامن في اعماقنا ، والشيطان الجالس على العرش ، وتتوالى انواع من التداعي البسيط النور ومحيا الطفل ونبات الخير في ناحية ، والظلام والطين والمخالب في ناحية أخرى.وداخل جلد الفرد عالمان ، اشواق متعالية وطين حسي ويدور الصراع بين تاريخ سائد من الخطيئة وعصيان الناموس وبين بذرة الهية تهيل عليها ظلمة الماضي التراب . وتحتفى القصيدة بتشييع جنازة الطفل الوديع البريء المقتول داخلنا ولكن هذا التصور « المانوي » للانسان بقاموسه التقليدي لا بد أن ينتهي في نهاية النهاية بانتصار النور ، ولا بد في منتصف الطريق أن يتوهج الشوق الى هذا الانتصار ، وتزخر القصيدة بالانفعالات النقية في براءتها الاولى . ولست أدري لماذا يتحول الصراع الاجتماعي لاعادة تشكيل الملامح النفسية للانسان الى دراما جامدة الاطراف يعيد التاريخ تمثيلها في دورة ابدية داخل النفس الانسانية باعتبارها شيئا مطلقا . ان أشواق الانسان الارضية ليست حديثا عن مملكة المطلق في السماء السابعة وعن بذورها في النفس البشرية ، فهي صراع العمل والخلق والمشاركة ضد التطفل والعقم والاثرة على النطاق الاجتماعي في تاريخ تشتبك فيه الاطراف وقد تغيب الحدود الفاصلة .

وتنتهي القصيدة بالتطلع الى نظام جديد لنوازع القلب ، حيث

يسود العدل ويزهر الحب
ويعتنق الوجود هوى
يشع رضاه موسيقى .

وعلى الرغم من أسار التصور المانوي ، فالقصيدة قد استطاعت ان تخترق حدود الرؤية الفكرية لتقدم لحظة متوهجة من الظمأ الوجداني الى تحقيق الانسان لانبل رغائبه، وقد نجحت الموسيقى التي تبرع الشاعرة في عزفها اعتمادا على الايقاع وعلى تجاور الحروف ذات التناغم في اختيار الجملة الموسيقية ، في تجسيد هذه اللحظة.

## المملكة الممنوعة

وينقلنا هذا الظمأ الذي تتغنى به الشاعرة على قيثارة ذات وتر واحد اقتضتها طبيعة التجربة ، الى ظمأ آخر لا تملك التعبير عنه

ـ التتمة على الصفحة ـ ٦٦ ـ



## القصص

بقلم صبرى حافظ

***

لا اريد هنا ان أكرر الافكار الاساسية في المقدمة التيمهدت بها لنقد أقاصيص العدد الاسبق من ( الآداب )، والتي تحدثت فيها عن دور أدب المقاومة وماهيته ، وعن مسيس حاجتنا الى النماذج الجيدة والناضجة من هذا الادب بمعناه الصحيح ، بالرغم من ان القصتين اللتين تنتميان الى هذا الادب في العدد الماضي تثيران تلك القضايا من جديد ، وتؤكدان أننا ما زلنا في حاجة الى الوعي بأن مادة الحقيقة في الفن تختلف عن مادتها في الفكر : فهي مكونة في الفن من الجزئيات المحسوسة والافعال والاحداث ،بل وتختلف مادة هذه الحقيقة باختلاف الاشكال الفنية وتنوعها . ولا يعني تغاير مادة الحقيقة اختلافا في جوهر الحقيقة ذاتها . لانها تمتلك ، برغم نسبيتها البادية ، قدراً كبيراً من الثبات في اللحظة المعينة أو الظرف المعين . ولكنه يعني بالدرجة الاولى أن كل شكل فني يجترح الاساليب المتوائمة مع طبيعته الخاصة من جهة ، والقادرة علىالاقتراب بأكبر قدر ممكن من جوهر الحقيقة في اللحظة الحضارية التي يصدر عنها . ومن هنا تتمايز المادة التي يصوغ منها نسيج الحقيقة عن المدة التي يشكل منها فن آخر ملامح هذه الحقيقة ذاتها .. ومن هنا كان الفن الحقيقي اختياراً ومعاناة ونبوة . اختيار يستطيع أن يقتنص الجزئيات المتناهية الصغر العظيمة الدلالة ، المبلورة لكل أبعاد الموقف الذي يصدر عنه العمل الفني .

ومعاناة عميقة قادرة على تحميل هذه الجزئيات المنتقاة برهافة وحساسية وذكاء بكل ما يرتعش به الضمير الجمعي من رؤى وأحاسيس وبنوة تستشرق هذه الوقائع وتتجاوز محدوديتها وتتخطى أسوارهالتجوب فيافي المستقبل وتهتك البهمة عن قفاره .

.. لكن ما أبعد أقاصيص العدد الماضي عن هذا الفن الحقيقي وما أقل ما تضيفه الى وعينا والى احساسنا بالعالم وادراكنا له .. وان كنت أحب أن أستثني من هذا الحكم تلك المسرحية الرقيقةالمرعبة التي ترجمها القصاص العراقي الموهوب محمد كامل عارف ، والتي أحبان أبدأ بها تعليقي على أقاصيص العدد الماضي .

### لا تقولوا لماذا ...

لا تقولوا لماذا .. مسرحية من فصل واحد كتبها جان ونتك وترجمها محمد كامل عارف ، وهو قصاص موهوب تكاد القصةالقصيرة على يديه ان تتحول الى قصيدة رقيقة مرهفة ، سبق لي أن قرأتعدداً كبيراً من أقاصيصه الجيدة وكتبت عن عدد قليل منها .. وهوحينما يختار مسرحية ليترجمها فانما يختارها لانه وجد فيها - كما قال بودلير في تبرير هيامه بأقاصيص ادجار الان بو وترجمته لها - ليس مجرد مواضيع حلم بها وأراد أن يكتب عنها ، بل جملا فكر في كتابتها . هكذا أحسست وأنا أقرأ هذه المسرحية الشديدة الاقترابمن عالم محمد كامل عارف الاقصوصي ، والتي نبصر فيها الاشياء والاحداث اليومية المألوفة وهي تتحول الى كوابيس مرعبة تدفعطفلا الى مبارحة الحياة بعدما حاصره سخفها وعقمها وبلادتها . وهي تعرف أن الحدث الذي تقدمه سوف يثير عشرات التساؤلات والاسترابات الغامضة . ومن ثم فانها تهتف بنا منذ كلمات العنوان الحادة ( لا تقولوا لماذا ) فما تشاهدونه لا يحتاج أيما تبرير . لانه شريحة مقتطعة من عالمكم المليء بالسخف والقرف والفظاظة .. شريحة تنتهي بصدمة قاسية مرعبة تستهدف حث المشاهدين على أعادة النظر في هذه الاسانة الراكدة التي يعيشونها . ودفعهم الى التفكير في تفاصيل هذه الاشياء العادية الرهيبة التي تحدث أمام عيونهم فوق خشبتي المسرح والواقع معا . والمسرحية تقدم لنا حادثة مألوفة ممعنة في العادية والغرابة معا .. أسرة تحاكم طفلها لانه ارتكب جرما غامضا رهيبا لا يعرف عنه المشاهد شيئا ، جريمة بشعة - في نظر الاسرة لانها - أفسدت حفلة عيد الجد العجوز الكئيب القابع في خلفية الاحداث كوثن خرافي او ككابوس . وتقدم هذه المحاكمة من خلال بناء فني شديد البساطة والتقليدية برغم جدة الرؤية وحداثة الموضوع . يحتفى بكل التقاليد الارسطية في المسرح بوحداتها الثلاث. وينطلق من لحظة غنية ملائمة للعلاج المسرحي وقابلة للتفجر . ويستخدم الشخصيات المساعدة الرئيسية - شخصية الطفل جاكوب - او نناقضها معها . ويحمل الحوار بطاقات من الايحاء الشعري الذي يمهد للاحداث ويومىء بمقدمها الوشيك ،وغير ذلك من ادوات البناء المسرحي التقليدي . غير انه أستطاع ان يستخدم كل هذه الادوات البنائية التقليدية وان يوظفها بمهارة مكنتها من التحويم بالقرب من العديد من الافكار المعاصرة والرؤى الجديدة .

بالرغم من ان الشكل الفني الذي لجأ اليه وتنك وهو مسرحية الفصل الواحد من اعصى الاشكال المسرحية واكثرها تطلبا للشاعرية والتركيز .

وقد نجحت المسرحية في امتلاك ادواتها التعبيرية بصورة واضحة .. فمن خلال ذلك الطفل الصامت الداهش الصلب الذي لا يتفوه بكلمة واحدةطوال المسرحية ، نلمس صورة للبراءة المحاصرة المطالبة بأن تبرر ذاتها وان تعتذر عن تلقائيتها أمام اعتى الجرائم البشعة المكرسة بالعرف والتقاليد . نلمس تجسيداً فنيا مرهفا لكلمات كامي في كتابه ( الانسان المتمرد )

« أننا نعيش في عصر سبق الاصرار والترصد ، عصر الجرائم الكاملة . فلم يعد مجرمو عصرنا هم أولئك الاطفال الذين كانوا يبررون جرائمهم بالحب وبالدوافع الذاتية . مجرمو عصرنا أناس بالغون ، ودليل براءتهم حاضر في أيديهم ... الفلسفة التي يمكن استخدامها حتى في تحويل القتلة الى قضاة . كانت الجريمة فيما مضى ظاهرة فريدة استثنائية . لكنها اليوم اضحت القاعدة ،المطلق اصبحت عالمية . وتسربلت - بعدما انقلبت المعايير في عصرنا - بمسوح البراءة . واصبحت البراءةهي المطالبة بان تبرر ذاتها ، لانها اضحت استثناء غريبا . فان كان لذلك كله أساس من العقل ، فاننا وعصرنا يكون لنا مغزى » (١) والمسرحية تقدم لنا صورة لهذا العصر الذي انقلبت موازينه، وحوصرت البراءة فيه في قفص الاتهام حاصرتها التقاليد وحاصرها السخف وحاصرتها البذاءات . ثم بدات المحاكمة الغريبة لها وهي مجسدة في شخصية الطفل الصامتالنبيل الكبرياء .. جاكوب .. والطفل في المسرحية مدان قبل أن تبدأ محاكمته ومطالب بان يقدم الاعتذار . مسجون في غرفة غير مغلقة من الخارج ومع ذلك لا يفكر في الهروب فهو يتعامل مع هذا العالم السقيم بأخلاقيات فارس وبراءة طفل . ويدرك بهذه البراءة كل الحكمة والبصيرة المكثفة في قصيدة كفافي عن ( المدينة ) ..

انك يوم دمرت حياتك في هذا المكان
فقد دمرت قيمة حياتك
في كل مكان آخر على وجه الارض (٢)

يدركها بصورة أخرى .. لانه يدرك ان الهرب لن ينقذه ومن ثم عليه ان يواجه قضيته هنا والان . وهو يواجهها بالفعل بصمته الرافض البليغ وكبريائه .. يواجه بهذا السلاح الحاد الرقيق معاكل فظاظات هذا العالم الذي لا يفهمه ولا يدرك احاسيسه فيه حتى اقرب الناس اليه . فلا امهاليانور تفهمه ولا أبوه . وحتى العمتان سارة

---

(١) راجع البيركامي ( الانسان المتمرد ) ، منشورات عويدات . بيروت ١٩٦٢

(٢) راجع ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي لهذه القصيدة كاملة في نهاية ( جوستين ) لداريل . دار الطليعة بيروت ١٩٦١، .

وامي ، وابن العمة ـ ماكس ـ نقيض جاكوب على طول الخط ـ بسقمه وغبائه .. لا أحد على الاطلاق يفهمه أو يدرك طبيعة احساسه بالموقف او فهمه له . ويظل جاكوب وحيدا صامتا يستأثر وحده بحبنا وتعاطفنا ، بينما تساهم كلمات الاخرين في ازدياد تنائينا عنهم لانها تكشف عن سقم رؤاهم التي تعتقد ان الطفل لا يعرف الكبرياء، والتي تلومه لانه لا يستشعر لذة الخضوع ، والتي تدعي انهم اناس طيبون لا يدمرون الاخرين بينما تدفع تصرفاتهم ابنهم الى حافة الانتحار شنقا . ذلك الانتحار الذي يشكل صدمة كبيرة تلقىدفقات سخية من الضوء على كل الجمل التي قيلت وعلى كل الاحداث التي جرت فتشع بمعان اكبر من تلك التي تتبدى في ظاهرها البسيط المألوف .. معان تشير الى الكثير من أبعاد المأساة التي يعيشها انسان عصرنا المضطرب الكئيب وتدفعنا الى تأملها والتفكير فيها .

## العصفور

تأتي بعد هذه المسرحية الرقيقة قصة ( العصفور ) لمحمد وليد زهدي ، لانها اكثر القصص اقترابا من هذه المسرحية من ناحيتي الفكر والمنهج . فهي تعمد الى استقصاء بعض التصرفات الصغيرة في عالم الطفولة ، والى تقديم الحدث موضوع القصة من خلال فهم الاطفال ورؤيتهم الفاضحة بالعفوية والبراءة له . محاولة انتتجنب قدر الامكان اقحام فهم الكبار للحدث أو رؤيتهم له على موضوع القصة ، الى الدرجة التي يبدو معها هؤلاء الاطفال وكأنهم يعيشون في عالم مثالي لا وجود للكبار فيه ، مفلته بذلك من الشرك الكبير الذي كان باستطاعته ان يدمر تلقائية القصة وشاعريتها . وبالرغم من ان الحدث يقف في هذه القصة على الشعرة الفاصلة بين العنف والبراءة ، فانه يقدم ـ بمنهجه ذاك ـ تنويعا مغايرا لذلك الذي قدمته مسرحية ( لا تقولوا لماذا ) على فكرة البراءة المحاصرة في هذا العالم الغريب الذي تشوهت قيمه واختلت موازينه . وهو يقدم لنا هذه الفكرة الكبيرة في الخلفية البعيدة للقصة وبموازاة فكرة هامة اخرى تقف في الخلفية القريبة لها وهي فكرة تلقائية الحياة وقدرتها على التغلب على كل صنوف الموت وضروبه .

.. يقدم لنا كل هذا من خلال احداث ممعنة في العفوية والبساطة .. من خلال مجموعة من الاطفال يصطادون عصفورا ويلهون به ثم يعتنون به حتى يصطادوا له رفيقا آخر . ويعيش العصفوران في القفص وينجبان مجموعة من الزغاليل الصغيرة التي تؤكداستمرار الحياة وتفجرها حتى وسط اسوار الحصار والسجن التي استسلم لها العصفور صاغرا بعدما فشلت كل محاولاته للافلات من ربقة هؤلاء الاطفال الابرياء الاشرار في آن . فقد حاول العصفور في البداية ، وبكل ما في طاقته على المقاومة ان يفلت من اسار هذا الفخ الذي وقع فيه بعدما حرر الاطفال ساقه المكسورة من قبضة الطافوحة فأطلقوه في الغرفة المغلقة . ولم يستسلم لهم الا بعد ان هاجمه الشاهين المحلق في الخارج وانقض على زجاج النافذة ـ الطاقة الواعدة بالحرية ، المفتوحة المغلقة في نفس الوقت بمراءاتها الخادعة ـ حتى كاد ان يحطمه . وفي القفص اعتاد العصفور الحياة بعدما تماثلت ساقه الجريحة للشفاء ، وبدأ يرسل زقوه الجميل الاسيان .. مؤكدا بتلقائية الحياة الاقوى من كل فكر ان الحياة نفسها أقوى من كل عوامل الموت والحصار . وان باستطاعة الكائن الحي ان يعتاد الحياة في أقسى الظروف . وان يقهر بدأب وهدوء كل قاهريه .ومن ثم فان استمرار الحياة داخل القفص واعتياد العصفور لها وتغلبه عليها من خلال تزاوجه بالعصفور السجين الجديد وانجابهما معا لمجموعة اخرى من العصافير الجديدة ، ليس مجرد استمرار عادي فارغ من الدلالة . ولكنه نوع خاص من المقاومة الصامتة الرافضة التي آثرت الحياة عندما لوح لها الموت بمنجله المشئوم .

هذا في اعتقادي هو الخط الهام القيم الذي تقدمه القصة ، والذي كان باستطاعتها لو عكفت عليه وحده وخلصته من كثير من الشوائب والمبالغات ان تقدم من خلاله عملا فنيا يتميز بالرهافة والحساسية ، ويستطيع ان يوحي بالكثير من الدلالات ، وان يلمس عددا من الاوتار الحساسة في واقعنا العربي اليوم . غير ان القصة لم تنتبه الى ان ثمة خيطا من التبر وسط رغام هذه الاحداث وعليها أن تخلصه من ترابها وأن تبرزه وحده . فاغرقته في احداث مكرورة عن القط الاسود ـ ولا بد أن يكون اسود ـ الذي يشبه الفهد وعن الكلب الاحمر سوسو . وعن هذه الاشياء التي قدمها والت ديزنى في فيلمه الذي يدور حول نفس ابطال هذه القصة ـ القط والكلب والعصفور ـ والذي نلمح تأثيره بوضوح على القسم الاخير من هذه القصة ، وهو تأثير يقترب الى حد الاستعارة ..اقول الى حد الاستعارة لان هذه الاحداث تبدو مقحمة على القصة بدرجة واضحة . كما أنها لا تضيف الى التجربة الكثير ولا تخلق لها امتدادات تثريها في وجدان القارىء او تعمق احساسه بجوهرها . لكنها أغرقت النهاية الحساسة التي أنهى بها الكاتب قصته فيسيل من الاحداث شبه البوليسية التي رغبت في توضيح المغزى فأجهزت ـ كالدبة التي ارادتان تهش الذباب عن صاحبها ـ على نقائه واصالته .. فرغبة الطفل في فتح باب القفص للعصفورين واطلاق سراحهما .. مع يقينه باستحالة هربهما . .فما يربطهما بالقفص ـ اي الصغار ـ أقوى من كل ما يربطها بذاتها وبحريتها وبالعالم الخارجي .. هذه الرغبة التي تثرى الخط الرئيسي في القصة وتعمقه .. أعظم دلالة واشد ثراء من كل الاعيب الكلب سوسو وحركاته الراغبة في تعليم افراخ العصافير سر البقاء . لانها حركات مفتعلة وخالية من الصدق ، فما اغربها من الفة ، وما أبأسه من تحالف ، ذلك الذي يقوم بين كلب وعصافير .. وأيضا لان النظرة التي تكمن خلف هذا المنطق لا تضيف الى القصة ، بل تنتقص من رهافتها وعمقها .

## الشوق والنداء

قصة ( الشوق والنداء ) لرشاد ابو شادر واحدة من تلكالاقاصيص التي تتناول حياة الفدائيين والتي اصبحت تشكل بتناميها وتلاحقها تيارا واضحا في حقل الاقصوصة العربية بعد هزيمة يونيوالدامية. وكاتب هذه القصة من الكتاب الذين قدموا اكثر من قصة في هذا التيار . فقد قرأت له من قبل عددا من أقاصيص المقاومة اذكر منها ( ذكريات حزيران ) و( العصافير ) و( الجرح لا يساوم ) و( عودة الغريب ) .. والقصة التي نتحدث عنها اليوم استمرار لهذه الاقاصيص وان لم تكن افضلها . فما زالت بعيدة عن تلك المقدرة الآسرة على التغلغل في وجدان المتلقي وتعميق وعيه واحساسه برجال المقاومة وبالافعال الكبيرة التي يجترحونها ، وبقسوة الحرب الضارية الدائرة بينهم وبين العدو ، وبقدرة هذه الحرب ذاتها على تطهير الفلسطيني من أدران الضياع والغربة وعلى منح حياته الهدف والمعنى . والتي حققتها في اقصوصتي ( عودة الغريب ) و( العصافير ) .

ويقسم الكاتب قصته ( الشوق والنداء ) الى قسمين بصورة يبدو معها كل قسم وكانه قصيصة مستقلة . يعنون الاولى ( الشوق )والثانية ( النداء ) .. لكن القراءة المتأنية تستطيع ان تستكشف اكثر من وشيجة واحدة بين القسمين ، وان تضع يدها على العلاقةالجدلية بين القسمين .. ففي ( الشوق ) نلمس وطأة الواقع الاليم لجنود خط المواجهة مع العدو عند نهر الاردن، وما يخلفه هذا الواقع المعقد من تمزقات في نفوس هؤلاء الحراس الليليين الذين يشتاقون الى نفض عار حزيران من فوق كواهلهم والى القتال حتى الموت او

ـ التتمة على الصفحة ـ ٦٧ ـ

# اغنية من بنغازي

ماذا في وسع الكلمات
ان تكتب حين يذوب الثلج
وتعري الريح الشرفات
ماذا في وسع الاوتـار
ان تهمس للاهل هناك
حين يكون بمقدوري ذات مساء
ان اقطف باقة ازهار

احبـابـي
من عشرين ، وانا اهتف احبابي
ويضيع الصوت
ازرع كفي في رمل ، ازرع زنبقتي
يا صوتي المجروح بحنجرتي
هذا شباكك مفتوح نحو الشرق
طر بجناحي يا صوتي طر بجناح الشوق
ثـم تعال ،
عد لي يا وتر التحنان
عد لي في عبك من اهلي موال
يخلقني من بعد الخلق

ممنوعا كان التدخين
ممنوعا كان التخمين
ممنوعا كان الشعر
ممنوعا كان الصبر
ممنوعا كان الانشاد
الا في حضرة مولانا
واخجل الحرف المسفوح
على اعتابك مولانا

كسرت مزاميري ، واختنقت في شفتي
كل الكلمات
وافقت صباحا من فرحي
طرزت بجرحي الابيات
« مولانا مـات »
دخن ما شئت صديقي
خمن ما شئت صديقي
اعمدة الدخان تهاوت
مد يديك ، اعرفها الآن طريقي
دعنا نكتب للشرق
ولكل الاحباب هناك
شيئا آخر ، غير عبارات الافلاس
« نحن بخير »
اكره ان نختصر الفرحة في « نحن بخير »
ولنكتب شيئا آخر غير عبارات الافلاس
اكتب مثلا « موسمنا جاء ...
حتى في كثبان الرمل
قد اورق شجر الاعراس »

يا نسري ، انتفض الآن ، انتفض الآن
من كان سجينا ، يا نسري ، يرفض ان يصبح سجان
حطم اسوار حدائقنا
وافتح بابك يا طيري وليدخل كل الاحباب
وليأتوا كل « الغياب »
وافرد يا نسر جناحيك
اطعم جائعنا ، واسكب للظامىء ماء
من عينيك
وامنحني ، يا نسري ، اقلامي
دعني اكتب
اكتـب
اكتـب
للشرق رسالة أشواقي
كلمات تطرق نافذة ، ويظل لديك الباقي

بنغازي ( الجمهورية العربية الليبية )

**خالد المحادين**

# القصة عند العرب

بقلم علي شلش

ليس المقصود ان نعالج تحت هذا العنوان موضوعا متشعبا عميق الجذور متعدد الجوانب كموضوع القصة عند العرب ، فهذا مما يضيق عنه نطاق فصل في كتاب وانما قصدنا ان نعالج تحتــه بعض الظواهر التي تعيش في عقولنا ووجداناتنا المعاصرة ونؤثر تيسيـرا لمتابعة هـذه الظواهر ان نقسمها ، او بالاحرى ان نطرحها في صورة اسئلة :

## ١ ـ هل عرف العرب فن القصة ؟

لقد اثيرت في السنوات الاخيرة قضية طريفــة شغلت كتابنــا ونقادنا فترة من الزمن . فقد طرح مرة اخرى السؤال القائل : هل عرف العرب فن القصة ، أم أن هذا الفن جاءهم من أوروبا مع ما جاءهم من أساليب وفنون حضارية ؟؟

والسؤال على هذا النحو قديم ومعاد بلا شك . فما اكثر ما طرح عبر تاريخنا الحديث . غير ان الاجابة عليه تميزت ببعدين قاطعين مثلما تميز هو نفسه . فمثلما انقسم السؤال الى قسمين انقسمت الاجابة بدورها الى قسمين : قسم يرى ان العرب عرفوا فن القصة ، وقسـم ينكر هذا الفن عليهم ويرده الى أوروبا . ولسنــا ندري على وجـه التحقيق من طرح السؤال لاول مرة ، فهذا مما لا يعنينا ، وانمـا الذي ندريه على وجه التحقيق أن السؤال بشقيه يحمل فــي طياته سمات العبث والخواء . فهو يعادل سؤالا مثل :

هل عرف العرب القبعة أم انهم نقلوها عن اوروبا ؟ او : هل عرف العرب فن تفصيل (( البدلة )) أم أنهم أخذوه عن اوروبا ؟ وهكذا الـى آخر سلسلة هذه الاسئلة الفارغة التي تعوق التطور في النهاية . لكن هل فكرنا يوما في اوروبا من هؤلاء الاوروبيين الذين نزعم اننا نقلنـا عنهم يسأل نفسه : هل تأثرنا في فن القصة بألف ليلة وليلة والمقامات وقصص العشاق وغيرهما مما نقلناه عن العرب عند احتكاكنا بهم فـي العصور الوسطى ؟ لقد ثبت ذلك كله بشهادة قصاصي اوروبا وروائييها ومؤرخيها (١) ، وهو قابل للثبوت ايضا اذا لم نأخذ باعترافهم ـ وهو سيد الادلة بلغة القانون ـ ولجأنا الى اساليب الادب المقارن فطبقناها بأنفسنا . لقد ثبت ذلك كله ومع هذا لم يسأل الاوروبيون انفسهم مثلما سألنا انفسنا ، وانما كانت اسئلتهم دائما هي المزيد من الانتاج والمزيـد من التجويد لهذا الانتاج . وبهذا مضوا في التطور وبقينا نحن منقسمين الى قسمين : قسم يرى أن العرب عرفوا فن القصة واجادوه منــذ جاهليتهم الاولى ، وقسم يرى ان اوروبا هي أم هذا الفن وهي التــي ارضعتنا لبنه . ولا شك ان القسم الاول قد صدر فـي رأيه عن حماسة واعتزاز بالاجداد وغيرة على مآثرهم ، ولا شك أيضا ان القسم الثانـي قد صدر في رأيه عن حماسة واعتزاز باوروبا وغيرة على مآثرها التـي نهل منها طالبا ودارسا ومبعوثا في اهله من قبلها . وكلا القسمين على خطأ في النهاية . فما الصواب ؟

قبل ان نجيب عن هذا السؤال الاخير يحسن بنا ان نعرض لاهم ما ظهر من وجهات نظر في الرأيين المنقسمين السابقين . ففي كتـاب الفه اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي عن توفيق الحكيم عام ١٩٤٥ (٢) تعرض الاول الى السؤال السابق ، بشقيه ، وانكر علـى العرب ان يعرفوا فن القصة ، بدعوى ان (( الذهنية العربية تنقصها الطاقة علـى التجرد من الذاتية وجعل الظواهر الموضوعية فـي طبيعتها الموضوعية ، فمن هنا كان الفن العربي مظهرا لتفتح ذاتية الفنان على نفسه ، ومـن هنا كان في اغراضه فرديا لان الفنان يعيش في حاضره ، ولا تتجلى له الاشياء في تطورها التاريخي ، ولهذا كانت القصة والمسرحية غريبة على فن العرب )) .

وهذه الدعوى الحماسية يمكن قبولها شكلا لكن لا يمكن قبولهـا موضوعا . فمن قال ان فن القصة فن موضوعي بحث ؟ اليس فنا مـن الفنون ؟ وأليس من البديهيات ان الفنون تنبع مـن ذات الفنان . او بالاحرى من انعكاس الموضوع على الذات ـ بصفة اساسية . وحتى لـو سلمنا بمنطق الدعوى لوقعنا في تناقض آخر . فلو كان الامر كذلك فما تبرير التجريد في الشعر العربي كسمة اصيلة ، ومــا تبرير الشعـر الموضوعي والقصصي الذي ظهر على مدار العصور الماضية ؟

ويصل اسماعيل ادهم الى تبرير نشأة القصة فـي الادب العربـي بقولـه :

(( لم تنشأ القصة والاقصوصة في الادب العربي الحديث من اصل عربي قديم كالمقامات والقصص الحماسية كما يظن البعض )) انمـا نشأ فن القصص مترعرعا في الادب العربي الحديث تحـت تأثيـر الآداب الاوروبية مباشرة )) .

ومرة أخرى نقبل التبرير شكلا ، لكننا نرفضه موضوعا ، فالفـن في أساسه يقوم على الممارسة . واذا سلمنا بأن العرب مارسوا فـن القصة قديما على أي وجه من الوجوه فهم لم يواصلوا الدأب ، بـل انقطعوا عن الممارسة الجادة الخلاقة طوال عصور التأخـر والانحطاط قبيل الغزو العثماني وبعده ، لا في القصة وحدها ، بـل في كل ألوان النشاط الادبي . بل ان الشعر نفسه وهو عمود ادبهم قد انحط طوال تلك العصور الى ان نهض في عصرنا . امـا ان القصة لا دخل لهـا بالمقامات فتلك قضية اخرى سنبحثها بعد قليل . لكن يبقى من الموضوع جانب جدير بالاعتبار ، وهو نشأة فـن القصص تحت تأثيـر الآداب الاوروبية مباشرة . ونبادر فنقـول ان النشأة على هـذا النحو لا خلاف فيها بقدر ما نقيم الخلاف برفضنا مقدما اية احكام جاهزة مثـل ان اوروبا هي التي جادت على الانسانية بذلك الفن . فالاصح منطقيا على الاقل ان فن القصة نشاط انساني عام لا يمكن ان تحتكره لغة او جنس او وطن . ولو اننا سلمنا بهذا التبرير الذي ساقه اسماعيل ادهم فمـا تبرير وجود كلمة (( قصة )) وفعل (( يقصص )) و(( اقص )) في لغتنـا ؟ وما تبرير وجود عبارات : (( زعموا أن .... )) و (( يحكـى أن ... )) و (( كان ما كان )) و (( قال الراوي ... )) وغيرها في لغتنا وادبنا منذ العصور القديمة التي كانت فيها اوروبا بلا ذكر ؟

ان وجود مثل هذه الكلمات والعبارات ليس معناه وجود فـن القصة عند العرب وحسب ، وانما معناه ان التناول الفني لها كـان

---

١ ـ ذكر فولتير انه لم يكتب قصصا الا بعد ان قرأ (( الف ليلـة وليلة اربع عشرة مرة ، وتمنى ستدال ان ينسى ذكراها التي علقت بذهنه حتى يعود اليها فيستعيد متعة مطالعتها مــرة اخرى . كما تمنـى سومرست موم ان يتعلم العربية حتى يقرأها في اصلها العربي )) . وهناك الكثيرون ممن تأثروا بالاداب والموضوعات العربية مثـل جيتــه وفيكتور هيجو وغيرهما .

٢ ـ توفيق الحكيم . دار سعد مصر ١٩٤٥ .

متنوعا بتنوع الرواة والقصاص . حقا ، لتصلنا قصة قديمة باسم صاحبها كما هي حال الادب المكتوب اليوم ، وانما وصلنا اكثر القصص بعد سلسلة من المراجعات والحذف والاضافة كما هي حال اجناس الادب الشعبي غير المكتوب ، لكن هذه القصص جميعها نموذج لبدايات هذا الفن ، وهي بدايات تعلو كل العلو على بداياته في اوروبا . ومن ثمة فنحن متفقون مع فاروق خورشيد في حماسته في مقدمة كتابه عن الرواية العربية (١) الذي ظهر بعد نحو عشرين عاما من ظهور كتاب ادهم . يقول فاروق : « من المتعذر على التفكير العلمي ان يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث في ادبنا العربي لا جذور له ! » . فما تلك البدايات التي اشرنا اليها والتي يعجز الحصر عن سوق امثلتها نثرا وشعرا ، الا الجذور التي تربط فن القصة العربية بماضيه وحاضره المنفتح على الآخرين وليس الذي ينغلق على ذاته .

غير ان القضية كما وضعها اسماعيل ادهم قد وجدت بعد ذلك كثيرين من المشايعين والانصار . فمحمود تيمور في كتابه «فن القصص» الذي ظهرت طبعته الثانية التي تحت ايدينا عام ١٩٤٨ يميل الى هذا الرأي ، وكذلك نما نحوه الكثيرون مثل يحيى حقي ومندور وعبد العزيز عبد المجيد ومحمد يوسف نجم ومحمود حامد شوكت وعبد المحسن طه بدر وغيرهم من الكتاب والدارسين .

لقد حاول تيمور في كتابه المذكور ان يبحث القضية لكنه خرج من بحثه بحكم عام على ضعف شأن القصة في الادب العربي ( القديم بالطبع ) . ومرجع ذلك في رأيه الى قلة الاساطير والى اعتزاز العرب بأدبهم بحيث تنكبوا عن الترجمة من الآداب الاخرى . والحق ان قلة الاساطير لا تكفي دليلا على ضعف فن القصة في أي أدب من الآداب . ناهيك عن ان العرب خلفوا الكثير منها بالاضافة الى الكثير الاخر من القصص الشعبي الذي تناثر عبر الصحراء .

اما تنكبهم عن ترجمة قصص الاداب الاخرى فليس سببا في عدم معرفتهم فن القصص . ذلك لان الترجمة في الادب العربي بدأت بالعلوم نتيجة للاحتياج الاجتماعي اليها ومع هذا عرفنا كليلة ودمنة وبعضا من قصص الف ليلة وليلة مترجما عن لغات اخرى غير العربية . ولا شك ان اوروبا او غيرها ابان ازدهار الترجمة في القرنين الثالث والرابع الهجريين لم تكن تملك نماذج تذكر في فن القصة . اما حين ملكت هذه النماذج في القرن التاسع عشر بصفة خاصة كنا نحن العرب في صراع مع اوروبا من نوع اخر ، وهو مكافحة محاولاتها الاستعمارية والقضاء على محاولة « الرجل المريض » والاطاحة به الى عقر داره في اسطنبول . ومع هذا ايضا بدأت حركة الترجمة في القرن الماضي في لبنان ومصر على السواء ، ونقلت الى لغتنا قصص وروايات عديدة .

ان تيمور يخلص من بحثه ايضا الى ان « ادب القصة بدأ ترجمة فاقتباسا فتقليدا ، فابتكاراً » ولا اعتراض لنا على هذا ، فليس يضيرنا اننا بدأنا بالترجمة فالاقتباس فالتقليد ، ولكن الاعتراض كله منصب على مسألة انكار معرفة العرب للقصة في أي صورة من صورها .

ولقد اثار الدكتور محمد مندور اعتراضا وجيها في هذا المجال (٢) لا بأس من مناقشته فقد اشار الى محاولة فاروق خورشيد قائلا : « ... وكان الواجب يقتضيه — أي فاروق خورشيد — اولا ان يعرف الفن الذي يقصده ، ويضع حدوده حتى لا تختلط الاخبار والروايات والسير وايام العرب والاساطير وما اليها بفن ادبي محدد هو فن القصة باحجامها المختلفة ، وهو فن لم يظهر في أوروبا نفسها ولم تكتمل مقوماته الفنية الا في القرن التاسع عشر ، ولم ترث أوروبا شيئا ذا غناء في هذا الفن النثري عن اساتذتها اليونان القدماء انفسهم » فالدكتور مندور في هذا الاعتراض من انصار عدم الخلط عند الحديث عن جذور فن القصة وبداياته عند العرب الاقدمين بين السير والاساطير مثلا وبين الرواية في شكلها الأوروبي الحديث . وهو كذلك من انصار الرأي القائل باننا اخذنا عن الغرب القالب الفني للقصة كما اخذنا عنهم قالب المسرحية ، « وليس في شيء من هذا ضير ، بل فيه كل الخير لانه يدل على اننا قد احسسنا بحاجتنا الى قوالب جديدة تتسع لمضمون حياتنا النامية ، وليس المهم في الدنان بل المهم في محتواها » ، كما يقول وليس في شيء من هذا ضير ايضا في الحقيقة . لكن تسليمنا به لا ينفي اصالة العناصر القصصية عند العرب مما اشار اليه فاروق خورشيد في كتابه ،ولا ينفي ما قاله هو نفسه في فقرة تالية من مقاله من ان حسين هيكل كان عند كتابته لرواية « زينب » ابعد ما يكون عن المقامات وما تفرع عنها ، واقرب ما يكون الى روح الرومانسية الفرنسية والقصص الفرنسي » .

حقا ، لم يعرف النقد العربي القديم المصطلحات النقدية الخاصة بالقصة في الآداب الغربية ، وقد وضع معظمها خلال القرن التاسع عشر والعشرين ، لكن هذا لا يقلل من شأن العناصر القصصية الكثيرة المتوافرة في مختلف فنون الادب العربي بما فيها الشعر . ولقد بدأنا نعرف هذه المصطلحات النقدية نفسها في وقت مبكر نسبيا منذ بدأنا حركة الترجمة في القرن الماضي . وليس في استخدامنا لعبارة «العناصر القصصية » هنا تقليل ايضا من شأن القصة العربية ونماذجها المبكرة مثل القصص التي تحكى ايام العرب او قصص الحب المشهورة عندهم . فهذه وغيرها لا تقل في الحقيقة عن بدايات القصة في اوروبا ، بل تزيد عليها في انها تقدمتها في تاريخ الكتابة والتسجيل . ذلك لان أقدم نص قصصي مكتوب في الآداب الاوروبية لا يبعد كثيرا عن القرن العاشر او التاسع على اكثر تقدير ، بينما سجلت نصوص القصة العربية قبل هذا التاريخ بعدة قرون كما هو ثابت ومعروف كذلك . وكل هذا يشكل أرضية ثابتة يقف عليها القصاص العربي الحديث رغم انه تأثر بنماذج القصة الاوروبية بعد ترجمتها ، ورغم انه التفت الى قيمها الجمالية المتطورة في التناول والاداء ، وهي قيم تطورت بالممارسة الطويلة ، وكان يمكن ان تتطور عندنا بذات الدرجة لو ان قصاصينا استمروا في ممارسة هذا الفن الذي انتقل في العصور الوسطى الى الشعراء الشعبيين ورواة السير والملاحم ، ولو ان صلتهم الخلاقة به لم تنقطع طوال العصور التي يعرفها مؤرخو الادب العربي بعصور التأخر والانحطاط في اللغة والادب .

والحق أن من الانصاف ذكر جهود دارس جاد قدير من دارسينا في هذا المجال وهو الدكتور عبد العزيز عبد المجيد ، وله رسالة عن الموضوع باللغة الانجليزية ، لكنه نشر بحثين منها بالعربية . وكان اولهما بعنوان « ادب القصص عند العرب » (٣). وفيه حاول ان يرد للعرب فضلهم على القصة بوجه عام . يقول :

« ان هذه الظاهرة الاجتماعية العربية التي بدأت في الاختفاء — ظاهرة اجتماع السمار لسرد القصص وسماعها — قديمة قدم الشعوب العربية نفسها . فلقد كان للعرب قبل الاسلام اسمارهم المسائية ، يجتمع ابناء القبيلة او الاسرة حول موقد النار تحت الخيمة او في الخلاء يسرد عليهم الراوي والقاص اللبق اساطير الاولين ... وكانت مخيلة الراوي لا تقف عندما يعرف وما لا يعرف من الوقائع التاريخية ، بل كان يبتكر ويخلق من الحوادث الغريبة ، والخارقة احيانا ، مما يلهب اهتمام السامع وخياله ، وما يستبقي رغبته في الاستزادة من القصص » .

هذه الظاهرة التي اشار اليها الدكتور عبد المجيد ظاهرة انسانية عامة في الحقيقة لا يختص بها قوم دون قوم آخرين ، وهي في الوقت نفسه دليل على بدايات هذا الفن في كل مكان كما سنرى خلال هذا الكتاب في اراء بعض الباحثين الاوروبيين والامريكيين .

ويروي الدكتور عبد المجيد في بحثه هذا ان الاسلام لم يحظر سماع الاقاصيص الصادقة باعتبارها من عوامل الحث على الفضيلة ،

---

١ — في الرواية العربية — عصر التجميع . دار المعرفة ١٩٦٠ .

٢ — فن القصة بين العرب القدماء والغرب . جريدة الجمهورية ٢ ابريل ١٩٦٠ .

٣ — مجلة الآداب ( بيروت ) يوليو ١٩٥٤ .

وأن عمر بن الخطاب أذن لسليمان بن عتر التجيبي وكان قاضياً في مصر ـ ان يقص على الناس في مسجد عمرو ، وان معاوية كان يلتذ ويفضل سماع احاديث ما مضى ، وهكذا الحال مع غيره من الخلفاء والولاة . ومعنى هذا ان القصة على المستوى الرسمي ، أي على مستوى الحكام ، لم تكن بدعة او عملا غير مقبول . لكن حدث بعد ذلك كما يقول الدكتور عبد المجيد ان طغى القصص الفكاهي والخرافي عند العامة في الامصار بعد انتشار الاسلام بالطبع ـ فخشي العلماء انصراف الناس عن العبادة والعلم فحاربوا هؤلاء القصاص • وهو ينقل ما كتبه الطبري في تاريخه من « أن السلطان امر عام ٢٧٩ هـ بالنداء بمدينة السلام ( بغداد ) بان لا يقعد قاص على الطريق ولا في المسجد » ومن ثمة نشأت كما يقول : طبقة تحب القصص وسير البطولة هي الشعب واخرى تنكر هذا النوع وهي طبقة العلماء المحدثين . وكان من اثر ذلك أن قوبل الحريري حين كان يسرد مقاماته في مسجد البصرة بالاعتراض من الفقهاء رغم مكانته الادبية ! (١)

ومعنى هذا ايضا أن القصة احتياج اجتماعي بالدرجة الاولى ، ( وان محاربتها على المستوى الرسمي تجعل تعاطيها امرا يدور في السر بعيدا عن العيون ومصادر الانزعاج ) .

وقد أشار الدكتور عبد المجيد في بحثه هذا الى العديد من الامثلة لهذا القصص الشعبي والخرافي في عديد من الكتب والمصنفات القديمة ، لكنه يلاحظ أن معظمه لم يكن له مؤلف معروف وانما تناقله الرواة جيلا بعد جيل . لكن حين ظهر كتاب المقامات لبديع الزمان والحريري ، بدأ اسم المؤلف يتضح وتتناقله الكتب مع اعماله . وليس ما لاحظه الباحث هنا جديدا ايضا على بدايات القصة في أي مكان فهكذا البدايات في كل لغة وعند كل جنس .

اما البحث الثاني الذي نشره الدكتور عبد المجيد فكان بعنوان « الاقصوصة في الادب العربي الحديث » (٢) .وفيه اتفق مع اسماعيل ادهم في منهجه الذي ، اتبعه في كتابه السابق عن توفيق الحكيم ، فهو يعترف بتأثير حملة نابليون على تفتح الشرق على الغرب ، وكذلك دور الارساليات وظهور الصحافة في مصر والشام في مطلع القرن الماضي مما عجل بظهور الاقصوصة على النحو الذي ظهرت به في اوروبا يقول :

« لم يكن لفن القصص في النصف الاول من القرن الماضي حظ يذكر » ولم تكن الاقصوصة قد ظهرت في الادب العربي او عرفت . وربما كان من الممكن ان تنشأ الاقصوصة في الادب العربي كنتاج للمقاومة لو ان كتاب المقامة تطوروا بها وتحرروا من اسلوب السجع السقيم ، الذي يتنافى مع اسلوب القصص الطلق السهل الاقرب الى لغة الحديث منه الى لغة التأليف المصطنعة ، ولو انهم كذلك تناولوا فيما كتبوا من مقامات موضوعات واقعية واجتماعية حيوية . ومن الغريب ان كتاب المقامات في القرن الماضي ـ ومنهم من كان له نصيب وافر من الثقافة الغربية كأحمد فارس الشدياق وعبد الله فكري لم يتطوروا بها ولم يجددوا فيها فجاءت تقليدا هزيلا لمقامات البديع والحريري » .

وعلى ذلك لم تولد الاقصوصة في ادبنا الحديث من المقامة العربية كما كان ذلك ممكنا ، وانما ظهرت نتيجة لتأثير الادب الغربي . اي انه متفق في النهاية مع غالبية الباحثين الذين اشرنا اليهم في ان الاقصوصة نتاج مباشر للاحتكاك باوروبا ، وانها بدأت بالترجمة منذ عام ١٨٧٠ الى ان دخلت مرحلة النمو منذ عام ١٩٢٥ .

وقد اثار الدكتور عبدالمجيد في مطلع الفقرة السابقة قضية العلاقة بين المقامة والقصة القصيرة في أدبنا ، وهي قضية أثارها من قبله الكثيرون ، واختصموا فيها وانقسمت اراؤهم بين مؤيد ورافض . لكننا نميل في الحقيقة الى الرأي الذي سبق ان ابداه الدكتور شوقي ضيف في كتيب خاص بالمقامة .(٣) فقد ذكر في تعريفها انها « حديث ادبي بليغ ، وهي ادنى الى الحيلة منها الى القصة » وان غايتها التعليم، والاسلوب الذي تعرض به الحادثة ، ومن هنا غلب فيها اللفظ على المعنى ، وان تأثيرها على الآداب الاوروبية بعد ترجمتها كان تأثيرا محدودا بالقياس الى تأثير الف ليلة وليلة .

حقا ، ان المقامة تملك بعض مقومات القصة القصيرة وعناصرها مثل الخيال والسرد والحوار والحادثة . لكنها ليست حديثا ادبيا بليغا فحسب كما يقول الدكتور ضيف ، وانما هي كذلك شكل متميز من اشكال الكتابة الادبية ، لكنها ليست قصة بمعناها الحديث على الاطلاق . وقد كان من الممكن باعتبارها شكلا متميزا ان تتطور وان تجد كتابا يتوفرون عليها ويجددون دماءها بعد محاولات اليازجي والمويلحي الحديثة وغيرها . لكن يبدو ان الحاح كتابنا المحدثين على القصة القصيرة بشكلها الاوروبي الحديث ، وأحساسهم بعجز فنوننا الادبية القديمة بتأثير ثقافاتهم الاجنبية ، قد حال دون تطور هذا الفن الراسخ الذي نرجو له أن يتطور ويتجدد .

وعلى هذا لم يكن ممكنا أن تتطور المقامة فتصبح قصة قصيرة ، والا لطالبناها ايضا بان تصبح مسرحية من فصل واحد لمجرد اشتمالها على بعض العناصر والمقومات المسرحية مثل الحادثة والشخصيات القليلة والحوار !

ونخلص مما سبق جميعه الى القول بأن العرب قد عرفوا القصة لفظا وممارسة ، وانهم في ذلك ليسوا بدعا بقدر ما يشتركون مع غيرهم من الامم القديمة التي عرفت القصص وسجلته في تواريخها واثارها . لكنهم توقفوا عند البدايات الاولى لهذا الفن ، وحالت دون تطوره على أيديهم ظروف تاريخية موضوعية معروفة ، ساهمت فيها اوروبا بتدخلها المبكر منذ الحروب الصليبية . وليس من الصواب ان نكون أوروبا هي ام هذا الفن الراسخ وانما الصواب انها طورته ونقلته من بداياته الاولى الى النضج في وقت مبكر بالقياس الينا ، نتيجة لظروف تاريخية موضوعية معروفة ايضا ، وعلى رأسها ظهور الطباعة والصحافة .

ذلك هو الصواب في رأينا بالنسبة للسؤال ذي الشقين الذي طرحه الكثيرون في السنوات الاخيرة .

## ٢ ـ من في العرب عرف فن القصة قبل غيره ؟

أثار الدكتور سهيل ادريس قضية اطرف من سابقتها في كتابه « محاضرات عن القصة في لبنان » (٤) فقد كتب في اوله :

« ولدت القصة العربية الحديثة بجميع الوانها ، على ايدي اللبنانيين في بلدين : مصر وامريكا ، فكأن المهاجرين وجدوا ان بلادهم الصغيرة لا تتسع لمواهبهم ، فخاضوا البحار والاقطار ليزرعوا في الشرق والغرب بذور النهضة الادبية العربية ».

ففي هذه الفقرة محاولة لتسجيل شهادة ميلاد القصة العربية الحديثة واعتبار لبنان مسقط رأسها ، واللبنانيين اباءها . ويمضي الدكتور ادريس فيشير الى انه ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأت فئة من الكتاب اللبنانيين في ممارسة ألوان الادب القصصي ، وقد مهدت لها حركة مزدوجة من تشجيع الصحف لنشر القصص ومن ترجمة عشرات الروايات الاجنبية واقتباسها ، وكان ذلك كله على ايدي اليازجي والشدياق في محاولاتهما ذات النثر المسجوع، ثم على ايدي سليم البستاني وفرح انطون وجميل نخله المدور ونقولا الحداد ويعقوب صروف وامين الريحاني رغم ضعف محاولاتهم من الناحية الفنية بمقاييس اليوم ، ثم على ايدي جبران ونعيمة وغيرهما في المهجر الامريكي .

ويبدو ان الدكتور ادريس باعتباره لبنانيا قد داخله شيء من الاعتزاز بابناء بلده ومحاولاتهم القصصية ، ولا يستطيع احد ان ينكر

---

١ ـ المصدر السابق . نوفمبر ١٩٥٤ ...
٢ ـ المصدر السابق . نوفمبر ١٩٥٤ .

٣ ـ المقامة . دار المعارف . سلسلة فنون الادب العربي ١٩٥٤ .
٤ ـ مطبوعات معهد الدراسات العربية . القاهرة ١٩٥٧ .

فضلهم في هذا المجال ، لكن الذي ننكره هو ان تسجل شهادة ميلاد القصة العربية الحديثة باسمهم خالصة معفاة من اي رسوم . غير انه يعود في منتصف الكتاب تقريبا فيستدرك قائلا :

« اذا كان الادب القصصي الحديث عند العرب مدينا بانبثاقه في مصر والمهجر لكتاب لبنانيي الاصل ، فان مصر لم تلبث طويلا حتى تناولته ، فمدته بدم منها ودفعته الى درجة طيبة من الكمال النسبي » فقد اضطربت جميع مظاهر النشاط الادبي اللبناني اثناء وبعد الحرب الاولى واصيبت المدرسة اللبنانية في امريكا بكسوف بعد جيل جبران !

هذا الاستدراك من قبل قول القائل « الخلاف في الرأي لا يفسد للود قضية » . ولقد سبق لاسماعيل ادهم ان عالج هذا الموضوع على النحو الذي عالجه به سهيل ادريس ، ووصف مدرسة المهجر بصفة خاصة بانها كانت « اول مدرسة قوية في الادب العربي ، نجحت في تقديم اروع ما في الادب العربي الحديث من القصص والمسرحيات الاقاصيص » فقد تأثر بها كثيرون ، لكن أثرها ما لبث ان ضعف بفعل الحرب الاولى كما يقول ، وكذلك بظهور « المدرسة الطبيعية الواقعية » في مصر عقب الحرب ، تلك المدرسة التي استطاعت التأثير في المنطقة العربية كلها .

والحق اننا لا نستطيع ان نجاري الدكتور ادريس فيما قال . فمن الثابت تاريخيا ان الاهتمام بترجمة القصص الاوروبية ونشرها سبقت به مصر لبنان بسنوات كثيرة . فاذا كان الدكتور عبد العزيز عبد المجيد في بحثه السابق ذكره قد اشار الى ان اول صحيفة نشرت الاقصوصة الحديثة باللغة العربية هي صحيفة « الجنان » التي ظهرت في بيروت عام ١٨٧٠ ، فاننا نؤكد ان الصحف المصرية قد سبقت « الجنان » في نشر الاقاصيص المترجمة بصفة خاصة . فقد ترجم رفاعة الطهطاوي وبعض تلاميذه عددا من الاقاصيص والروايات القصيرة ، ونشروا بعضها في صحف « الوقائع المصرية » و « وادي النيل » و « روضة المدارس » . ونشروا البعض الاخر في كتب مستقلة ، وذلك في الفترة من ١٨٤٢ وهو تاريخ تولي الطهطاوي الاشراف على « الوقائع » الى عام ١٨٧٠ وهو تاريخ ظهور « روضة المدارس » .

ونحن لا نحب ان نقيم التفرقة في تعاطي ترجمة القصص الحديثة وتأليفها على النحو الذي اقامه الدكتور ادريس ، او ما أقامه البعض الاخر حين زعم – خطأ – بأن اللبنانيين ايضا هم بناة الصحافة المصرية الشعبية ، ولكننا نحب ان ننفي زعم الزاعمين بأن لبنان سبقت مصر او ان مصر سبقت لبنان ، فالاصح تاريخيا وموضوعيا ان كلا البلدين أقبل في وقت واحد تقريبا وبدرجات متفاوتة على منجزات اوروبا في القصة، ثم راح يجرب طاقاته الخلاقة في التأليف فكان له عبر المائة سنة الاخيرة حصيلة لا بأس بها من الترجمة والتأليف على السواء ، رغم السبق الذي أحرزته مصر في مجال الجودة ورفعة الانتاج .

## ٣ – كيف نظرنا الى القصة كفن ؟

ومن الثابت تاريخيا ان النقد العربي القديم لم يشغل نفسه بفن القصة على اختلاف اشكالها . وعاش نقدنا العربي حتى هذا القرن خلوا من اي جهد نظري او تطبيقي جاد في هذا المجال ، مثلما عاش النقد الانجليزي خلوا من هذا الجهد الجاد حتى ظهور هنري جيمس في اخريات القرن الماضي .

لقد انشغل نقادنا على مدار العصور الماضية بالشعر ، مثلما انشغل النقاد الانجليز بالشعر ايضا حتى هذا القرن . غير أننا نتساءل : هل تغير موقف النقد العربي الحديث ؟ وكيف ؟ ان اول ملحوظة هنا ان النقد تأل للخلق ، ولم يكن من الممكن ظهور نقد القصة على المستوى النظري او التطبيقي قبل ظهور الوان القصة نفسها بمعناها الحديث الذي تطور كثيرا عن بداياتها الاولى .

لكن حين بدأت الزهور الاولى تتفتح صاحبتها محاولات بدائية في تقويمها وتقديرها والتشريع لها . وليس يهمنا في هذا المجال ان نتابع هذه المحاولات تتبعا دقيقا ، وانما يهمنا ان نضع ايدينا على اخر ما وصلت اليه من الناحية النظرية بصفة خاصة . ولا شك ان ثاني ملحوظة يمكن أن نسوقها هنا هي ان محاولاتنا النظرية في نقد القصة بدأت مرتبطة بالمحاولات الاوروبية المماثلة الى حد النقل الحرفي ، بل وهي قد ظلت كذلك حتى اليوم مرتبطة بها الى حد النقل الحرفي ايضا .

وهذه المحاولات النظرية ، التي تختص بقواعد القصة وتقسيماتها وعناصرها من الناحية الجمالية ، تنقسم في الحقيقة الى قسمين واضحين :

قسم تولاه كتاب القصة ومحترفوها بانفسهم وساقوا نتاجهم فيه في صورة ملحوظات واستقراءات وقراءات متصلة بالموضوع ، وقسم آخر تولاه النقاد المحترفون وساقوا نتاجهم فيه في صورة مقالات او ابحاث منهجية تقوم على كثير من الاخذ عن الاوروبيين والامريكيين وقليل من استقراء ما تحت اليد من نماذج عربية للقصة بانواعها . لكن من الغريب اننا لم نعرف حتى اليوم كتابا واحدا شاملا في فن الرواية مثلا ، على الرغم من اننا عرفنا كتبا كثيرة عن الرواية والروائيين في أدبنا ، وهذه الاخيرة كانت تتعرض للجانب التطبيقي بصفة اساسية . اما في مجال القصة القصيرة فقد عرفنا بعض الكتيبات وابرزها كتاب الدكتور رشاد رشدي : « فن القصة القصيرة » الذي سنعود اليه بعد قليل . كما عرفنا بعض الملحوظات التي ساقها النقاد في مقالاتهم او ابحاثهم النقدية التطبيقية لكنها ملحوظات محدودة ولا يمكن ان تشملها نظرية بعينها في فن الرواية او القصة القصيرة .

وقد اخترنا من كلا القسمين السابقين نموذجين : اولهما ما كتبه محمود تيمور في كتابه « فن القصص » الذي سبقت الاشارة اليه . وفيه ساق محمود تيمور كثيرا من الملحوظات التي استقاها من تجربته ومطالعاته . وهو من المؤمنين بأن غاية الفن هي « الكشف عن الجمال وتسجيل مظاهره وتذوق فتنته ، ومتى تذوقنا الشي احببناه » وهي نظرة مثالية يمكن ردها في النهاية الى الاقانيم الثلاثة القديمة في « الحب والخير والجمال » كفايات للفن عند افلاطون ومدرسته . وقد اشار تيمور الى ثمانية معالم رئيسية رأى فيها وجوب الاكتمال في القصص الفني ، وهي :

١ – ان تكون للقصة وحدة فنية .

٢ – ان يراعى في عرض الموضوع جانب التلميح ما امكن وان يحذر جانب التصريح .

٣ – أن يعنى الكاتب برسم شخصياته ، وان يجعلها تصدر في اقوالها . وافعالها عن منطق الحياة التي اراد لها المؤلف ان تعيشها بواعيتها الظاهرة وواعيتها الخافية ايضا .

٤ – الا تكون الشخصيات بوقا ينقل ما يلقي اليه المؤلف من الكلام .

٥ – ان يكون لكل قصة معنى والا كانت لغوا لا جدوى منه .

٦ – الا تكون الفكرة التي يعالجها الكاتب في قصصه مصوغة في قالب موعظة او حكمة .

٧ – الا تخلو القصة من عنصر التشويق .

٨ – ان يجري الكاتب في تحرير قصته على نهج من وجهة اللغة .

ورغم ان هذه الملحوظات مقتضبة ، ورغم ان تيمور فصل القول في بعضها في بعض كتبه الاخرى (١) . الا انها تشمل وجهة نظره في فن القصة بوجه عام ، لكنه لم يفرق في سوق ملحوظاته هذه بين القصة الطويلة والمتوسطة والقصيرة ، أي انه لم يوضح على أي هذه الانواع الثلاثة تصدق المطالب السابقة ففي الملحوظة الثالثة مثلا نجد أن مطالبته الكاتب بالعناية برسم شخصياته قد تصدق على الرواية والقصة الطويلة، لكنها لا تصدق كثيرا على القصة القصيرة التي تخلو أجود نماذجها من

١ – وخاصة « القصص في الادب العربي ماضيه وحاضره » مطبوعات معهد الدراسات العربية .

الرسم المعتنى به للشخصيات . غير اننا نعتبرها فيما عدا هذا صالحة للتطبيق على فن القصة بمختلف تقسيماته . فهو يعرج بعد هذا على عيوب القصة المصرية فيرى منها ان «القاضي لا يراعي الفارق بين القصة القصيرة - أي - الاقصوصة التي هي صفحة من حياة ، وبين القصة الطويلة - أي الرواية - التي هي في الاغلب موضوع كامل لحياة او حيوات تامة . وان بعض كتابها يركنون الى السرد مغفلين جانب التحليل ، ولا يعنون برسم الشخصيات ونوازعها النفسية ولا يدعمون ذلك بتعاقب الحوادث والمشاهد » .

وهذان العيبان اللذان اخذهما تيمور على كتاب القصة المصرية حقيقيان لكن النماذج الجيدة التي توالت منذ صدور كتابه عام ١٩٤٨ ( الطبعة الثانية ) خلت من هذين العيبين في الغالب وينكر تيمور في هذا الكتاب ايضا امكانية اكتساب الفن القصصي بدرس قواعده واستذكارها ، فعنده ان ثمة خمسة عوامل لا بد من توافرها لتنشئة القاص الفني التام وهي : الميل الفطري ، والموهبة الاصيلة ، والدراسة المنظمة ، والاطلاع الدائب ، والمرانة الفطنة . وهي عوامل تقوم على الفكرة المثالية السابقة . فكيف يكون الميل الفطري الى كتابة القصص؟ وهل يولد القصاص قصاصا كما يقولون ؟ لا نستطيع في الواقع ترجيح مثل هذين العاملين . فهما لا ينشئان كاتبا او قاصا ، على النحو المطلوب . وما هكذا نشأ الاستاذ محمود تيمور نفسه .

اما النموذج الثاني الذي اخترناه ليمثل القسم الثاني من النقد النظري للقصة الذي مارسه النقاد المحترفون فهو كتاب « فن القصة القصيرة » . (١) للدكتور رشاد رشدي . وقد كان في الاصل مجموعة من الاحاديث الاذاعية في موضوعه . ولعله اول كتاب يؤلف بالعربية عن فن القصة القصيرة ونظرياتها الجمالية رغم اعتماده الكبير على النماذج الاوروبية والامريكية . ولسنا نجد قبله او بعده كتابا مماثلا عن فن الرواية للاسف ، وهو تقصير موجه الى نقادنا بعد ان ظهر في ذلك الموضوع العديد من المؤلفات بالانجليزية والفرنسية ، وبعد ان ترجم بعض هذا الكثير في القاهرة وبيروت . (٢)

والحق انه رغم تقديرنا للجهد الذي بذله الدكتور رشدي في تجميع مادة كتابه واستقرائها ، الا ان اول ما نلحظه على الكتاب هو انه اقرب الى ما يسمى بالانجليزية Manual Books اي الكتيبات التي تعني بالاوليات وتعالج النصوص بالتيسير والشرح . فاذا ما تقدمنا الى داخله واجهنا فيه الكثير من النقاط التي تثير الجدل والنقاش . فهو يقول في اوله ان « القصة القصيرة .. لون من الوان الادب الحديث ظهر في اواخر القرن التاسع عشر وله خصائص ومميزات شكلية معينة » . ومثل هذا القول اقرب الى النقل الحرفي من احد المصادر دون تمحيص او مراجعة . فادجار الن بو الذي يعده النقاد والمؤرخون الاميركيون «ابا القصة القصيرة » مات عام ١٨٤٩ أي قبل ان ينتهي النصف الاول من القرن التاسع عشر ، وكذلك كان جوجول الذي خرج من « معطفه » قصاصو روسيا كما قال دستويفسكي رائدا من رواد القصة القصيرة ، وهو قد مات عام ١٨٥٢ ، فكيف ظهرت القصة القصيرة اذن بعد وفاتهما ؟؟ اقرب الظن ان الدكتور رشدي قد ساير رأي البعض ممن يقولون بان « القصة القصيرة هي موباسان - وموباسان هو القصة القصيرة » وهو رأي اثبته في تضاعيف الكتاب ، وزاد عليه قوله : « وهكذا سجل موباسان القصة القصيرة باسمه كما يسجل المخترعون اختراعاتهم فسارت من بعده على الشكل الذي رسمه لها » ثم يؤكد ذلك بقوله : « فالقصة عند موباسان تصور حدثا معينا لا يهتم الكاتب بما قبله او ما بعده وهذا هو الشكل الذي اتخذته القصة القصيرة منذ موباسان الى يومنا هذا » . ومثل هذا الرأي ايضا مبني على التعميم الخاطىء ومفتقر الى الموضوعية . فموباسان لم يكن مخترع القصة القصيرة ، ولا يمكن ان يكون وحده مخترعها ، وما هو الا واحد من عدة رواد عظام قدموا نماذج ناضجة تحتذي من هذا الفن ، بل ان القصة القصيرة لم تسر بعده على الشكل الذي رسمه لها ، ولم تقتصر من بعده على الحدث المعين الذي لا يهتم الكاتب بما قبله او ما بعده ، فما اكثر ما اختلفت اشكالها وتنوعت على ايدي المحدثين ، وما ابعد اشكالها عند كافكا وهيمنغواي وشتاينبك وسارتر وشولوخوف وغيرهم عن ذلك الشكل الذي رسمه موباسان ، وكان اول من تخطاه وتجاوزه انطون تشيكوف !

ويمضي الدكتور رشدي بعد ذلك فيحاول أن يقيم القصة القصيرة على عدد من الاسس نجملها نحن في :

- ان يوجد خبر ذي أثر او معنى كلي .
- ان يكون لهذا الخبر بداية ووسط ونهاية ، أي ان يصور ما يسمى بالحدث ، وهذا له ايضا بداية ووسط ونهاية .
- ان يفضي الحدث في النهاية الى نقطة التنوير .

لكن ، ما الحدث ؟ يقول الدكتور رشدي انه « الشخصية وهي تعمل » لماذا ؟ « لان القصة انما تصور حدثا متكاملا له وحدة ، ووحدة الحدث لا تتحقق الا بتصوير الشخصية وهي تعمل ، اي عندما يجيب الكاتب على اسئلة اربعة وهي : « كيف واين ومتى ولم وقع الحدث » لكن الحدث لا يكتمل بتصوير الشخصية وهي تعمل وانما يكتمل بان تعمل الشخصية عملا ذا معنى ، لا يكون مفروضا على الحدث وانما نابع منه . اما اركان الحدث فهي فعل + فاعل + معنى للفعل . وكل من هذه المفردات الثلاث ينبع من الاخر ويخدمه ويدعمه . ولذلك فالمعنى يجب أن يوجد في جميع مراحل القصة من بداية الحدث الى نهايته .

ومثل هذه الاحكام لا غبار عليها لاول وهلة ، لكننا اذا تأملناها قليلا لوجدناها تفضي الى طريق مسدود امام القصة القصيرة ، فهي تحكمها بشروط اجبارية لا فكاك لها منها ، وتعزل عنها ما يختلف معها في الاساس والاداء . فما حكمنا مثلا على القصص القصيرة التي تكتب اليوم بعيدة عن اي حدث بهذا المعنى ، كان تعرض تجربة او لحظة او مجموعة من اللحظات في ذهن انسان ما ؟؟ فماذا تعمل الشخصية هنا؟ الجواب لاول وهلة هو انها تفكر وهذا نوع من العمل ان شئنا الجدل ، لكنها لا تعمل عملا واحدا ، اي انها لا تفكر في شيء واحد كما هو حادث في قصص « تيار الشعور » او التي تقوم على سلسلة من « العود للماضي » ، بقدر ما تفرق في سلسلة من لحظات الماضي واحداثه وذكرياته ، فهل نعزل امثال هذه القصص عن فن القصة القصيرة ؟ ومن ناحية اخرى ، الم تعد مسألة « البداية والوسط والنهاية » منذ نهاية الحرب الثانية ، بل وفي كثير من النماذج القصصية في هذا القرن ، مسألة غير ذات موضوع ولا يمكن ان تسير على قانون واحد بشكل حرفي ؟ حقا ، لقد نادى كثير من النقاد الانجليز والامريكيين بهذه المعاني منذ ادجار الن بو ، لكن الم يتخطاهم اخرون من الكتاب المبدعين انفسهم لا من النقاد ؟؟

لقد انشأ ادجار الن بو عددا من المبادىء النظرية واهمها مبدأ الاثر الكلي او كلية الاثر Totality Of effect وكان يقصد به ان الكاتب يتوهم اثرا معينا واحدا يرغب في خلقه فنيا ، ثم يتقدم فيبتكر احداثا ووقائع يكسوها بالكلمات حتى يصل الى تحقيق ذلك الاثر . غير ان هذا المبدأ لم يعد وحده في ميدان النقد النظري او التطبيقي اليوم.

فثمة مبدأ « وحدة الاحساس » أي خلق او اثارة احساس معين واحد في نفس القارىء من خلال القصة التي يطالعها . وثمة مبدأ « التدرج الشعري » اي اكساب القصة خاصية الانتقالات التي يمارسها الشاعر في القصيدة . وهكذا لم تعد القصة القصيرة سجينة مذهب او مبدأ واحد ، لانها في النهاية نشاط انساني موجه الى الانسان داخل حدود ثقافية وتاريخية وسياسية شديدة التباين أحيانا .

---

١ - مكتبة الانجلو ١٩٥٩ .

٢ - من هذه المؤلفات « القصة السيكلوجية لليون ايدل » ترجمة د. محمود السمرة . بيروت ١٩٥٩ . واركان القصة لفورستر . ترجمة كمال عياد . الالف كتاب . القاهرة ١٩٦٠ . وبناء الرواية لادموند موير ترجمة ابراهيم الصيرفي . الدار المصرية للتاليف والترجمة القاهرة ١٩٦٥ ...

ان الدكتور رشدي يتقدم بعد ذلك فيحاول تطبيق هـذه المبادىء التي اشار اليها ، ثم يعقب على التطبيق بقوله : « فلكي تكتمل للقصة القصيرة مقومات الشكل يجب ان تصور حدثا كاملا يجلو موقفا معينا » ولذلك فان النهاية في القصة القصيرة تكتسب اهمية خاصة ، اذ هي في رأيه النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي اليها خيوط الحدث كلهـا فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الابانة عنه. وتلك هي لحظة التنوير التي تساءلنا عن معناها منذ قليل ، فهي تعني هذه النقطة الاخيرة التي « يكتمل بها معنى الحدث » . وهي « من اهم الاشياء التي تميز القصة القصيرة عن الرواية ـ فكل ما فـي القصة القصيرة يؤدي بالضرورة والحتمية الى نقطة التنوير ـ أي الى نهاية القصة ، بـل ان نقطة التنوير هذه هي التي تبرز معنى كل ما سبقها في القصة » .

والحق أن مسألة نقطة او لحظة التنوير هذه لا غبار عليها وانمـا الغبار كله على القول بانها هي التي تفـرق بين القصة القصيـرة والرواية . ذلك لان الاخيرة بدورها لا بـد ان تضم هذه اللحظة او النقطة في نهايتها حتى لو كانت النهاية مفتوحة غيـر محددة بموقف معين ، اي حتى لو كانت النهاية تدع للقارىء حرية التفكير فيها . فمن البديهي ان لكل عمل فني نهاية يتجمع فيهـا المعنـى او الانطباع او الاحساس المراد توصيله ، والا كان العمل الفني ضربا من العبث بـلا شكل او مضمون .

يقول الدكتـور رشدي موضحـا ذلك الفرق في فقرة تالية :

« ... الرواية تعتمد في تحقيق المعنى على التجميع ، اما القصة القصيرة فتعتمد على التركيز ـ والرواية تصور النهر من المنبع الـى المصب ، اما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة علـى سطح النهر ـ والرواية تعرض للشخص من نشأته الى زواجه او مماته ـ وهـي تروي وتفسر حوادث حياته من حب ومرض وصراع وفشل ونجاح . أما القصة القصيرة فتكتفي بقطاع من هذه الحياة ، بلمحة منها ، بموقف معين او لحظة معينة ، تعني شيئا معينا ، ولذلك فهي تسلط عليها الضوء بحيث تنتهي بها نهاية تنير لنا معنى هذه اللحظة » .

ومرة اخرى نؤكد انه لا خلاف بين الرواية والقصة القصيرة فـي هذه الناحية . فاذا كانت هذه تعتمد على التجميع بينما تعتمد تلك على التركيز فان الغاية واحدة في النهاية ، وهي القاء الضوء على المعنـى باي شكل من الاشكال ، اي انارة الموقف العام او الخط العام او الفكرة العامة ، أيا كانت التسمية . واذا لم يحاول الروائي سلوك سبيل الانارة هذه فما دوره اذن وما جدوى روايته ؟؟

غير أن الدكتور رشاد رشدي يتخلص بعد ذلك من وطاة تلك الافكار الشكلية ويبدو حريصا على الاستقراء الخلاق . فهو يعالج في الفصل السادس من كتابه قضية « نسيج القصة » .

وينتهي فيها الى أن الوصف ـ مثل كل شيء اخر فـي نسيـج القصة ـ ليس للزينة وانما دوره ان يؤدي غرضا معينا ، فهو جزء مـن « الحدث » . ولذلك يجب ان نرى الشيء الموصوف لا من خلال عيـن الكاتب كما يقول بحق بل من خلال عين الشخصية . ثم ينتقل الـى اللغة في القصة كأداة للحوار فينعي على كتابنا لجوءهم الـى الفصحى لتصوير حوار شخصياتهم التي تتكلم وتفكر بلغة اخرى غير الفصحى ، لان ذلك مناف للواقعية بل وهدم لها من اساسها في رأيه . وليس هنا مجال واسع لمناقشة قضية اللغة في الحوار ، لكننا نوجـز فنقـول ان استخدام الكاتب للهجة الشعبية ليس فيه فهم عميق للواقعية ، كما ان استخدامه للفصحى مع شخصيات تفكر وتتكلم بلهجة شعبية ليس معناه هدم الواقعية من اساسها كما يعتقد الدكتـور رشـدي . فالواقعيـة بمعناها غير السطحي هي الارتباط بالواقع الحي المعاش او الالتحام به وفهمه بغية التعبير عنه تعبيرا يحافظ على ثرائه وتجدده مـن خلال الانسان نفسه ، وليس معناها نقل الواقع نقلا حرفيا ، بناسـه وطريقة كلامهم وتفكيرهم ، وانمـا هي بالمعنى الذي نعتقده نتيج للكـاتب خلـق الواقع وتشكيله من جديد ، بحيث تكون الصورة الجديدة للواقع هـذه قابلة لامكانية الحدوث، في الماضي او التحقق في الحاضر او المستقبل.

اضف الى هذا ان القصة تخلو بشكل عام من عنصر الايهام الذي نجده على المسرح مثلا ، فالمجال فيها لا يتسع لخاصية « حضور الشخصية » التي تتسع لها المسرحية ، وخاصة حين تعرض على المسرح . كذلك فان المعول الاساسي في لغة الحوار بالقصة هو ان تعبر عن حال الشخصيات لا مقامها . ومن ثمة يصبح من حق الكاتب ، بحكم حقه فـي تشكيـل الواقع تشكيلا جديدا ، ان يشكل لغة الواقع ايضا ، والا يخضع لهـا بشكل حرفي جامد .

ولقد انكر الدكتور رشدي بعد ذلك التقرير او ادلاء الكاتب بفكرة خلال السياق ، الا اذا جاءت الفكرة على لسان احد الشخوص وكانت لها علاقة بتطور الحدث ، كما انكر تقرير المعنى نفسه في القصة ، لان مهمة الكاتب ان يجسم المعنى لا ان يقرره تقريرا . ثم ينتهي في الفصل السابع الى ان « القصة القصيرة وحدة مستقلة لها كيان ذاتي لا يمكن تجزئته الى بناء ونسيج او شكل وموضوع كما لا يمكن معادلته باي شيء خارج عن نطاقه « والحق انه لا اعتراض لنا علـى انكاره للتقرير في اللفظ او الفكرة او المعنى ، كما اننا نوافقه علـى عبارته الاخيرة الا اذا كان يعني ان معادلة كيان القصة باي شيء خارج عن نطاقه مغناه عـزل هذ الكيان عن الواقع الموضوعي الذي كان سببا اصليا فـي نشوئه ، والحكم عليه في ذاته بمعزل عن أي شيء اخر خارجه . عندئذ نختلف معه مقدرين موقفه في الوقت نفسه ، داعين اياه الى تامله من جديـد على ضوء الظروف الموضوعية والواقعية التي يتم فيهـا انتاج العمـل الفني ، حتى لو سجن الفنان نفسه في حجرة مغلقـة واعتزل الناس والحياة !

والحق اخيرا ان الخطر الوحيد الذي يمكن ان يؤدي اليه هذا الكتاب هو ان يقع في ايدي الناشئة فيتعلموا منه ، وينقلوا عنـه دون تأمل او تفكير ، ويرددوا مصطلحاته في الحدث والبداية والنهاية ولحظة التنوير بشكل حرفي جامد لا هوادة فيه . فالفن في النهاية ، مثله مثل الواقع نفسه الذي انتجه ، لا يمكن النظر اليه من وجهة واحدة او مـن طرف واحد ، والا اصبحت الوجهة والنظرة شكليـة محضة ، تضر ولا تنفع . وليس بكتاب واحد يحكم نهائيا على فن القصة القصيرة !

وهكذا نجد ان ما هو موجود باليد من نظرتنا الى القصة بمختلف الوانها لا يكفي في الحقيقة للحكم عليها وتقديرها . بـل لا نغالي اذا قلنا ان الابداع نفسه ، أي القصص المنتج حاليا ، يفوق نقـد الابداع والنظر اليه كما وكيف على السواء .

## ٤ ـ الى اين تسير القصة العربية ؟

كتب الاستاذ محمود تيمور في اواخر كتابه « فـن القصص » السابق ذكره :

« لما كان ادب القصة في مصر حديث النشـأة ، ربيبـا للقصة الاوروبية ما برح يترسم خطاها ، فانه مهمـا يحتفظ بطابعه المستقل ، فلن يكون بمنجاة من التاثر بالمنازع الجديد التي ستصطبغ بهـا القصة الغربية في تطورها المقبل » .

ان خطورة هذه الفقرة ليست فـي معناها وحسب ، وانمـا فـي صدورها ايضا عن رجل نعده رائدا من رواد القصة العربية الحديثـة فتيمور من جيل الرواد الذين ترسموا خطى القصة الاوروبية في عهـد النشأة ترسم التلميذ لخطى استـاذه ، ثم استقلـوا عنهـا في عهـد النضج ولم يعودوا يتاثرون بما استجد على صفحة هذا الفن في اوروبا ذلك ، أي بعد استقلالهم في الفترة ما بين الحربين . ويشترك كثيرون مع تيمور في هذا الموقف نذكر منهم : توفيق الحكيم ، ميخائيل نعيمة ، محمود طاهر لاشين ، يحيى حقي .

والحق ان جيل الرواد هذا قـد حقق على اتساع رقعـة الوطـن العربي اثارا بالغة الاهمية ، بما تركه من نماذج اصيلة ناضجة تقف على

# تورق الأشجار

زنبقات الحزن في قلبي يعانقن الظهيره
يتساقطن على طاولة المقهى ووجهي ،
لوحة ينقصها اللون الاخير
قهوتي تبرد في ظل الشبابيك الحزينة
وانا أرقب أن تأتي ولكن
خاننا التوقيت في هذي المدينه
أعرضت عن وجع اثنين مضاعين ،
أسير وأسيره
زنبقات الحزن في قلبي يعانقن الظهيره .

« امبارح جينا حارتكم
يا دار ما بينتوا
يا علة في الصدر
ما يداويها الا انتوا (١) »
والذي احضرني اليوم هنا
كانت رصاصه
أخطأتني أمس أثناء العبور
حين تابعنا المسيره
زنبقات الحزن في قلبي يعانقن الظهيره .

عذبتني وأنا امضي اليها
عفرتني برمال الارض ، آه
آه كم كان جميلا
ذلك الرمل الذي يمسح عن وجهي التعب
وهو يستنبت في قلبي أشجار الغضب .
وأنا أحببت زهر الياسمين
منذ أشرعنا الكوى ذات مساء
صار حبي شجرا ينبت في كل الحدائق
يحضن العالم في جنبيه ،
يحلم ان يكون وسادة الفرح الندي لكل عاشق
فأنا أعلم ان الموت قد يأتي ،
وقلبي بعد لم يحظ بزهره
قطفتها لي يداك
فوق أرض الشام مره
فلذا أنزف محموما ،
لذا حبي صادق .

أستميح الارض عذرا
امس في الطابور والخندق عانقت ظلالك
كانت الغابة موسيقى من الصمت وكانت ،
تورق الاشجار مع صوت البنادق
فاستحال العرق المخلوط بالرمل على جلدي ،
رياحين وعطرا
وحضنت الظل كالطفل وأسندت جبيني
مستريحا
وتنسمت على مهلي ،
شذى أرض الوطن .

عمان — **محمد القيسي**

١ ـ من الشعر الشعبي الفلسطيني .

---

قدم المساواة مع النماذج الاصيلة الناضجة التي تركها رواد هذا الفن بمختلف ألوانه في أوروبا . وكذلك معهد هذا الجيل لظهور الاجيال الجديدة قبيل وبعد الحرب الثانية في كافة البلاد العربية .

ولا شك ان القصة العربية الحديثة بمختلف فنونها قد خطت خطوات اخرى بعد الحرب الثانية بصفة خاصة ابعد بكثير من الخطوات التي خطتها على أيدي الجيل الرائد . وظهرت على صفحتها اسماء عديدة يقفز الى الذهن منها : يوسف السباعي ، احسان عبد القدوس ، نجيب محفوظ ، محمد عبدالحليم عبدالله ، ثروت اباظة ، يوسف الشاروني ، محمود البدوي ، يوسف ادريس على سبيل المثال في مصر ، وسعيد تقي الدين وتوفيق يوسف عواد وسهيل أدريس على سبيل المثال في لبنان ، وعبد الملك نوري وذو النون ايوب على سبيل المثال في العراق ، وغير هؤلاء من شباب الجيل الحالي الذين ظهروا خلال الخمسينات والستينات في كافة البلاد العربية بغير استثناء .

ولا شك ان هذه الاجيال قد احتفظت للقصة في الادب العربي ـ بشكل عام ـ بطابعها المستقل الاصيل ، لكن هل وقفت بمنجاة من التاثر بالمنازع الجديدة التي أصطبغت بها القصة الغربية في تطوراتها الاخيرة كما أشار تيمور في حديثه ذاك عام ١٩٤٨ ؟ الحق انها بعد الحرب الثانية لم تقف بمنجاة من التاثر بالقصة الغربية وحدها ، وانما انفتحت على العالم بأسره تستقبل تياراته المختلفة ، بحيث لا يستطيع اي دارس في عجالة قصيرة ان يشير الى مواطن التاثر الاولى ، دون ان تفتقد اشارته الاقتضاب الغامض . فليست القصة الغربية هي وحدها التي اثرت ، وتؤثر اليوم ، وليست القصة الشرقية هي وحدها في الميدان كذلك ، وانما اصبحنا اليوم ملتقى لكافة التيارات العالمية في فن القصة . وليس في هذا ضير طالما انه لا يقتلعنا من جذورنا او يفقدنا اصالتنا وسماتنا المميزة . انما الضير كله في ان نقف وسط ذلك الملتقى وقفة المتعبد الخاشع او التلميذ الذي يفضل الاملاء على المناقشة والتعبير . وكل الذي نرجوه ان يصل صوت انجازاتنا الى محطات التاثير نفسها فيؤثر فيها كما تاثر ، حتى تمضي قافلة القصة في طريقها وتعبر عن الحالة الجديرة بالانسان في عصرنا .

ان اول قانون يحكم العلاقات بين الحضارات هو قانون الاخذ والعطاء وحري به ان يحكم ـ والحال هذه ـ ذلك الفن الانساني العريق ، فن القصة باعتباره أثرا حضاريا من خلق الانسان .

**علي شلش**

# قربان

« مهداة الى الشهيد عبد المنعم رياض »

من فوق هامات الجموعْ
وفوق هذي الراية الزهراء
والمدفـع والنجـوم
كان يلوح وجهه الجليل راضيا وباسما
يسبح نـورا صافيـا
فتنتحي الخفافيش عن الطريق جانبا
والبوم فرَّ في جحوره مختبئا .

وكان صوته المهيب صافيا
يطوف بالقلوب
صداه نبض في العروق :
وفيـت نـذري ...
الشعب معبودي
والشعب معبدي .
اليوم عيدي قد وفيتْ
اليوم عيدي قد فديت
وانشوة الخلاص من أسر الظنون الجارحه
وانشوة العطاء حين يعطى الكل فـي سخاء اللحظة المرتجفه

***

لا تسألوا عن موعد القطاف ...
بـذرت بـذري
والدموع من هذي الجموع الحاشده
روت بـذاري ،
والفـرحْ
في الزغردات الراعشة
يرى الثمار في البراعم المختبئه .

دمي رباط بيننا
من يوم أن تساقته الرمالْ ـ
بين المرابطين في خط القتال في قاع
الخنـادق المختنقه ـ
وبين رحْم هذي الأرضِ ،
هذا الشعب في جموعه المرتقبه .

تقطَّع الحبل على منحدر الهزيمه
وانفصل الجنين عن منابع المشيمه
وهـأنـا ...

دمـي ربـاط بيننـا
يعيد للجنين قوته وقوَّته
وللتراب الأم نبضه وفرحته

***

ماذا يقول البوم والحياة دبَّت في العروقْ
واتصل الحبل الخفيّ
واختلـج الوريـد
وليس من موتى ولا خرائبْ ،
وقلب هذي الأم حولي نابض مختلجْ
والتحمت سواعد الجموع والترائب .

يا أمي الحبلى
ضمنت أني لا أموت لا أموتْ ،
اليوم قد حللت في كل الجموعْ
والنبض من دمي سرى في دمها
ويوم يأتيك المخاض في روع الفداءْ
أولـد مـن جديـد
أولـد مـن جديـد .

**ملك عبد العزيز**

# القرية واللصوص

## قصة بقلم طه حواس

التقت به على الطريق . كانت تسير مع مجموعة من نساء القرية. جرتها فوق رأسهـا . تمسك ذيل ثوبهـا بيدهـا اليمنى تحركه الـى الامـام والخلف ، ومع الحركـة ينزلق الثوب الى أعلى وينخفض يلامس ساقين بيضاويين في حفيف هين رقيق .

حذاؤه الميري يدب على الارض في خطوات سريعة . نصب قامته عندما اقترب منهن . تنحنح بصوت مرتفع .. أنزعج بعض اطفال كانوا يلعبـون على الطريـق . جروا في لهفـة وهم يرددون ..

ــ أبو مسعود .. أبو مسعود ..

ابتسم أبو مسعود . رفع يده اليمنى يتلمس شاربه . بينمـا عينـاه تختلسان النظـر الى ساقيهما .. كف النساء عن الثرثرة رفع صوتـه الغليـظ :

ــ صباح الخير يا أولاد .

رد بعضهـن .

ــ صباح الخير ياأبو مسعود .

لم يسمع صوتهـا . ابطأ في خطواته ــ سمع ضحكاتهن .

نظر الى حذائه . خلع طربوشه . نظر الى البطاقـة النحاسيـة والرقم المكتوب عليهـا . لـم يسأل نفسه في يوم من الايام كيف يكتبون الارقام على النحاس .. ولكنه يعرف أنهـا تعطيه امتيازا على جميـع النـاس في القريـة ما عـدا شيخ الخفر والعمدة .

ــ هذه البنت يجب ان اكسر رقبتها . ساقتل من يقترب منها . لـن يتزوجهـا احد غيري ..

بعدت أصوات قدميه . زفرت زكيـة زفرة طويلـة ..

ــ رجل عينه زائغـة .

وقالت جارتهـا :

ــ ما عيبه يازكيـة ؟

أجابتهـا زكيـة في سخريـة .

ــ لا شيء . تزوجيه أنت.

ــ ليته تكلم عني . هي البلد فيها كم خفير ؟

★ ★ ★

كان ابراهيم ابو زيدان يجلس امام زوجته على الجسر .. يتناولان طعـام الغداء . رآه يأتي من بعيد فاستعاذ بالله .. وتساءلت زوجته:

ــ خيـرا ؟

ــ وهل يأتي سيد أبو مسعود بخير ؟

ــ ألم ندفع المال ؟

ــ دفعنـاه .

ــ اذن ماذا يريد الخفير ؟.

ــ لعله ذاهب الى غيرنـا ..

اقترب الخفير وقف على الطريق ورفع صوته ..

ــ ياابراهيم ياأبوزيدان .

ــ خير ان شاءاللـه ؟

وصاح الخفير ..

ــ من أين يأتي الخير اذا كنتم لا تنفذون تعليمات الحكومة ؟

وقال الرجل في حيـرة :

ــ انالم اخالف التعليمـات .

وقال الخفير في تهكـم :

ــ أبدا ؟

ــ أبدا وحياتـك عندي ..

وثار الخفير :

ــ وتحلف بحياتـي كذب ؟

ــ أبدا واللـــه ..

ــ اذن لماذا رويت القطن في غير ميعاده ؟

وارتبك الرجل وسأل نفسه :

ــ في غير ميعـاده ؟

واجاب الخفير في هدوء ساخرا :

ــ نعم في غير ميعاده .

ــ ولكن لماذا ؟ ألسنا في يوم الخميس ..؟

ــ نعـم ..

ــ اذن هذا هو ميعاد ري القطن .

وعاد الخفير الى ثورته وتهديده :

ــ أتكذبني ياابراهيم ياأبوزيدان ؟ أتغالط الحكومة ؟

ــ أبدا لقد حسبتها . واليوم هو ميعاد ري القطن .

هز الخفير بندقيته على كتفه ، وضغط على طربوشه .. وصاح :

ــ راجع حسابك ياابراهيم ياأبوزيدان . لا تغالط الحكومة ... عندك غرامـة .. السلام عليكـم ..

وانطلق الخفير على الطريق يثرثر :

ــ يوم الخميس . أي يوم خميس هذا الذي يقول عنه ؟

على العموم . خميس . جمعة . سبت . المهم المخالفة . ونظر الـى الخلف ورفـع صوتـه .

ــ يا ابراهيم ياأبوزيدان .أريد ان اقابلك الليلة عند عبده البقال

ــ ان شاءالله .. ربنـا يسهل .

★ ★ ★

جماهير غفيرة حول بيت العمدة .. امتلات الارض والفضاءحوله بالناس .. نساء ورجال يسيرون حول البيت في حيرة .. تتقابـل نظراتهم فيتقاسمون الالم والحسرة .. طال انتظارهم امام البيت.تعبت عيونهم من النظر تجاه الباب .. ودوا لو تستطيع اذانهم ان تسمع مـا يدور خلفه . افترشوا الارض .قال ابراهيم أبوزيدان ، وقد أسنـد ظهـره الى الجـدار :

ــ آه لو كنت دخلت الزريبة عندمـا رجعت من الفرح .؟

قالت زوجتـه وهي تخط في التراب بين قدميها بعود مـن الحطب قـد نخره السوس :

ــ هذا أمر الله .. المكتوب لا بد من نفاذه .. ومن يدري ربمـا كانـوا قتلـوك ..

ــ كان القتـل اهـون ...

انقصف عود الحطب في يدها..اقترب منهما رجل يرتدي صديريا فوق فانلة امتصت كثيرا من عرقه مختلطا بتـراب الارض ، وسروالا طويلا يغطينصف ساقيه النحيلتين كان يضرب كفا بكف .. مرددا :

ــ ياخراب بيتك ياسيد ياأبو أحمد .. الله يخرب بيوتهم .. العوض على اللـــه ..

★ ★ ★

وقف المعلم ابراهيم صاحب مقهى ابن البلد امام دكان عبدالسلام

البقال يتماوج جلبابه الابيض الحريري مع هبات النسيم .. علق عصاه العاجية على ذراعه اليسرى ودس يده اليمنى بين ثيابه . أخرج حافظة نقوده ودفع ثمن صندوق السجائر . قال وهو ينظر الى الناس امام بيت العمدة :

- غلابة . ماذا ينتظرون ؟

وقال البقال :

- ينتظرون رأي العمدة .

- وماذا يستطيع العمدة ان يعمل لهم او لنفسه ؟

- انهم يقولون لا بد أن يقوم الخفراء بعمل ما ..

- سمعت انه في مثل هذه الحالات لكي تعود اليهم مواشيهم لا بد من دفع الحلوان .

- يستطيع العمدة والاعيان ان يدفعوا .. ولكن من اين يأتي هؤلاء بالحلوان ؟

* * *

اقترب سيد أبو أحمد من الباب . كان يسير في بطء مترددا، ينظر خلفه في توجس .. فلم يكن في يوم من الايام يفكر بأنه سيطرق هذا الباب بل على العكس كانت رؤيته لهذا الباب تثير في ذهنه عذاب يوم القيامة ، وصور الجنيهات الذهب الملتهبة بنار جهنم والتي تكوي أجسام الذين يكنزونها ولا ينفقونها في سبيل الله .

ورفع يده في وجل وخوف . خفق قلبه مع طرقات يده على الباب، وخيل اليه ان الله سيشل يده لانه لا يريد ان يلوث ماله .. لقد ظل طول عمره لا يمد يده لاحد .

زادت الطرقات شدة . لا يريد احدا أن يراه في هذا الموقف . فسمع سعال الرجال في الداخل وأصوات أناس تقترب .

ضغط على الباب فقد يكون مفتوحا . أتاه صوت الرجل :

- انتظر يا ابني . سأفتح لك حالا ..

لعن سيد ابو أحمد المزلاج الذي تباطأ في يد الرجل . واندفع الى الداخل بمجرد ان فتح الباب . رحب به الرجل . ادخله حجرة الضيوف : أرض مكشوفة كنبه من الخشب على يمين الداخل . مفروشة بقطعة من الحصير . جلس سيد أبو أحمد في اضطراب وخجل . ماذا يقول للرجل وبأي شيء يبدأ . هل يرضى أن يعطيني قيمة الحلوان بدون فوائد ؟ بمجرد ان أبيع القطن سأرد له المبلغ مباشرة. وأتاه صوت الرجل :

- خير ان شاءالله ياسيد .

انكمش الرجل .

- خير ..

تابع الرجل حديثه وهو ينظر اليه خلسة :

- شرفت بيتي بزيارتك .. رحمةالله على والدك .. كان خيره على الناس كلها .. كان صاحب فضل .. لا يفوته الواجب ..

شجعت هذه الكلمات سيد أبو أحمد ، لكن لسانه لم يقدر على حمل الكلمات فارتبك وتململ في مكانه . وأراد الرجل أن يشجعه .. فسأله :

- هل سرق اللصوص منك شيئا ياسيد ؟

وأجاب الرجل في ألم :

- خربوا بيتي الله يخرب بيوتهم ..

- لقد سرقوا معظم بهائم البلد.ولكن لم اعلم ان بهائمك قدسرقت. ماذا سرقوا منك ؟

- الجاموسة والبقرة .

وقال الرجل :

- ياخسارة . وكيف ستزرع الارض ؟

- ربنا يسهل الامور .

- سمعت ان اللصوص يريدون حلوانا للبهائم ..

- لاجل هذا أتيت اليك اليوم .

- لقد أتاني ناس كثيرون هذه الايام ياسيد ، وقالوا ان اللصوص يريدون ثلاثين جنيها للبهيمة

فهل تريد ستين جنيها ؟

وقال الرجل في ارتباك :

- أستطيع أن ابيع ما عند امرأتي من صيغة بعشرة جنيهات .

- اذن تريد خمسين جنيها ؟

- نعم - وسأردها لك بعد شهر واحد .. بعد ان أبيع القطن.

- تردها .. مائة ؟

- مائة .؟ مائة جنيه بعد شهر واحد ..؟

- نعم . لقد اخذ الناس كل ما كان معي .. فلم يبق معي الا هذا المبلغ .. فاذا كان الشرط يناسبك فلا مانع ..

- مائة جنيه .. بعد شهر واحد ..؟

- نعم .. تقبل أم لا ؟

* * *

في الحر اللافح،الارض تشع حرارة . ونصل الفأس الدافيء يضرب وجه الارض . يختفي بين حصاها . ترفعه ذراعان قويان تتساقط بينهما حبات عرق . ينضحها وجه أسمر . تشربها التربة العطشى . ضربات الفأس تثير غبار الارض الذي يذوب في الفضون . وصوت ناي يأتي من طرف الحقل يثير الشجى ، وصوت انسان على الطريق..

- يا عم سيد .

التفت الرجل ناحية الصوت . اتكأ على يد الفأس . ومع صوت الناي سمع الخبر .

- لقد عادت بهائم العمدة ..

- وبهائمنا ؟ لقد دفعنا الحلوان ؟

- يقولون غدا ؟

- غدا .. ؟ ولماذا ؟

- لا أحد يدري ..

أنصت عم سيد لصوت الناي ..رفع الفأس فوق كتفه . خرج من الحقل . سار على الطريق يسحب قدميه في بطء ..

* * *

قال شيخ الخفر للعمدة :

- سمعت الناس يقولون .. لماذا لم يعد اللصوص يسرقون بهائم العمدة واعيان البلد ؟

لقد مضت مدة طويلة وهم لا يسرقون الا بهائم الفلاحين .

ونظر العمدة الى المرابي الذي قال بعد تفكير :

- لان العمدة والاعيان يدفعون أتاوة للصوص .

ابتسم شيخ الخفر وقال :

- فاذا كان الفلاحون يريدون ان لا يسرق اللصوص بهائمهم فيجب عليهم ان يشاركوا في هذه الاتاوة ..

وقال العمدة :- هذا الحل لا يعجبني .

وقال المرابي في اندهاش :

- لماذا يا حضرة العمدة ؟

- لا يعقل ابدا ان العمدة يخاف اللصوص ..ويدفع لهم اتاوة .

وقال شيخ الخفر :

- اذن ماذا نقول للناس ؟

وقال العمدة :

- تقول لهم أن اللصوص لا يسرقون بهائم العمدة والاعيان لانهم بحرسونها حراسة شديدة ..

* * *

اشترى ابراهيم الشامي بندقية . بلغ الخبر شيخ الخفر م العمدة .. خبأها في ارض الزريبة في حفرة عميقة بجوار الجاموسة .. فتش الخفراء داره. لم يعثروا عليها .. وبعد العشاء عاد ابراهيم من المسجد. طرق الباب . أزالت زوجته الحجر الضخم من خلف الباب . ولداه نائمان على حصيرة في أرض الحجرة .. نام مع زوجته على سرير من الجريد . وعندما اطبق النوم جفنيهما تسلل الى الزريبة ..

اخرج من جيبه سكينا ازاح التراب من الحفرة .. تناول البندقية. تسلق الجدار الى السطح . استلقى بين أكوام القش . وضع الطلقتين في البندقية . حملق في الظلام ...

ــ من أين سيأتون ؟ لو كان معي سالم ؟

الزريبة مكشوفة . الجاموسة راقدة تجز طعامها في أحد الاركان. انتظر ابراهيم اللصوص « سيتحداهم » ويثبت للقرية أنه يستطيع ان يقف في طريقهم . لن يستطيعوا سرقة الجاموسة . ولن أرهن شبرا من أرضي للعمدة .. أو للمرابي لاجل الحلوان .. لقد اشتريت بندقية .. لو قتلت منهم واحدا فقط سيهربون ..

ضربت الجاموسة مؤخرتها بطرف ذيلها .. حدق ابراهيم في الظلام تحسس بندقيته . أرهف أذنيه . يفصل الزريبة عن الحقول جدار قصير يستطيع الانسان أن يقفز من فوقه . ثلاثة اشباح تتحرك . تقترب من الجدار . اعتدل ابراهيم في مكانه . اختبأ خلف كومة من القش . انهم مسلحون . يجب أن ابدأ قبلهم . صوب بندقيته . اقترب احد الثلاثة من الزريبة . نظر الى الطريق الرئيسي . اقترب الاثنان الاخران وقفا امام الجدار ينتظران الثالث الذي أخذ يجوب المكان متلصصا ..

ــ لا أحد هنا

وقال احد الاثنين :

ــ أشم رائحة بارود .

وقال زميله في سخرية :

ــ لقد فتشوا داره اليوم ولم يجدوا شيئا .

قفز اثنان الى الزريبة . حرك ابراهيم البندقية في حرص وحذر . وقال احد اللصين :

ــ من أين سنخرج بها ؟

ــ نفتح لها طريقا في هذا الجدار .

صوب ابراهيم بندقيته . اللصوص يزيلون الجدار . حبس ابراهيم انفاسه . زادت دقات قلبه . وصوب بندقيته . ثار قلبه بين ضلوعه . أنها أول مرة يطلق فيها بندقية . ضغط على الزناد لم يسمع غير دقات قلبه .. لم تنطلق البندقية . قال احد اللصوص :

ــ لقد سمعت صوت زناد .

التصقوا بجدار الزريبة . وقال احدهم : انه فوق السطح . لقد باعني الرجل بندقية تالفة .. ساضيع الليلة وضغط على الزناد للمرة الثانية ــ ولم تنطلق البندقية . وهمس أحد اللصوص :

ــ انه بين القش .

ورفع الاخر بندقيته . صوبها ناحية السقف . تجاه كومة القش . وسمع أهل القرية صوت الطلقة والآهة .. فزعت زينب، صاحت وهي تضرب على صدرها :

ــ ابراهيم .. قتلوه .. قتلوه اللصوص ..

انزعج الولدان . ملأصياحهما الحجرة . خرجا خلف الام .

الى الزريبة .. ثلاثة اشباح تجري في الظلام . أنات الرجل فوق السطح تشد الام فوق الجدار . الولدان صياحهما يملأ المكان . الام تتسلق الجدار .. تتعثر . تصيح ملهوفة . تشدها أنات زوجها ..

* * *

قال المرابي للعمدة أثناء تشييع الجنازة :

ــ ليته تركهم يسرقون الجاموسة .

وقال العمدة : ــ أعمار . كل شيء مكتوب .

وقالت امرأة لجارتها خلف النعش :

ــ ماذا ستفعل زينب الآن ؟

واجابت الجارة :

ــ ستنتظر سالم ..

ــ ومتى سيأتي سالم ..؟

ــ سيأتي بعد سنة .

ــ وماذا ستفعل في هذه السنة ؟

ــ ستزرع الفدان وحدها ..

* * *

كان الحمار يتمايل ألما . والعمدة يضرب بطنه بكعبي حذائه يسير ابو مسعود الخفير بجانب الحمار ، يرفع يمناه بمظلة فوق رأس العمدة .. المرابي وشيخ الخفر يسيران خلف الحمار . وبين لحظة واخرى يرتفع صوت المرابي منبها ابو مسعود لتصحيح وضع المظلة . وكلما مر الموكب بقطعة ارض سأل المرابي عن صاحبها وما عليه من دين .. وضرب العمدة بطن الحمار بحذائه .

ــ لم يستفد من هذه المصائب الا أنت .

وقال المرابي في خبث :

ــ انما اساعدهم ليستردوا بهائمهم من اللصوص وكله من خيرك يا حضرة العمدة ..

وضحك العمدة وضرب بطن الحمار بكعبي حذائه ..

* * *

كان عائدا من المسجد يسير في صمت يتحسس طريقه في الظلام. ومن خلف عيدان الذرة أتاه صوت مبحوح ..

ــ يا عم حسن يا رفاعي .. لا تحرس جاموستك الليلة .

التفت خلفه في تردد . لم ير شيئا .. سمع شخصا يشق طريقه خلال عيدان الذرة .

ــ هذا الصوت أنا اعرفه . يخيل الي اني سمعته قبل الآن .

وأسرع في خطواته .. جرى نحو دوار العمدة . صاح بأعلى صوته:

ــ يا حضرة العمدة ، .. يا ناس .. يا حضرة العمدة .. يا ناس.

وتساءل الناس : ماذا أصابه ؟ وقابله شيخ الخفر .

ــ ما لك يا عم رفاعي ؟

ــ اللصوص . اللصوص سيسرقون جاموستي الليلة .

قال شيخ الخفر وهو يحاول اخفاء ابتسامة ساخرة :

ــ من قال لك هذا ؟

قال من خلال لهثاته المطردة :

ــ سمعت احدهم يحذرني الآن وانا في طريقي الى البيت .وقال شيخ الخفر مستنكرا :

ــ يحذرك ؟

ــ وقال عم رفاعي في ثورة .

ــ نعم .. سمعته يقول لي لا تحرس جاموستك الليلة . وفي لحظات امتلأ المكان بالناس وأخذ شيخ الخفر عم رفاعي من ذراعه وسار معه الى داخل دوار العمدة بعد دقائق .

خرج أبو رفاعي الى الشارع تشيعه ضحكات العمدة وشيخ الخفر والخفراء . وقد زادت ثورته .

وأخذ يصيح وهو يعدو في الطريق :

ــ يا ناس .. لقد سمعت صوته ــ انه من أهل القرية .. ولكن لا استطيع ان اقول لكم اسمه . انا لا اخافه . ولكن لا أتذكره .. لو سمعته مرة أخرى لقلت لكم من هو .. سيسرق اللصوص جاموستي الليلة .. ولكن سأحرسها ، سأنام معها في الزريبة . يا عمدة .. الويل لمن يسرقها مني . ليقتلوني يا عمدة .. ولكن لن أتركها لهم .

وقال الناس : « لقد أصيب الرجل في عقله » .

* * *

في الطريق الى الترعة قالت امرأة لجارتها :

ــ أين كان الخفراء ساعتها ؟

ــ كانوا يحرسون بهائم العمدة .

ــ بهائم العمدة .. ويتركون الناس تقتلهم اللصوص ؟

ــ بيني وبينك . « حاميها حراميها » .

ــ ربنا ينتقم منهم .

* * *

عاد الناس من الجنازة وصيحات عم رفاعي تطاردهم من القبر الذي تركوه فيه .. كانت تدخل معهم بيوتهم . تسير معهم في الطرقات ..

في الحقول .. عند النوم .. عندما تقع عيونهم على رجل يجري في الطريق ، أو جاموسة في الحقل ..

* * *

وقف شيخ الخفر يتبين معالم الطريق . اقترب منه علوان وسأله :
ـ هل اقتربنا منهم ؟
هز شيخ الخفر رأسه :
ـ نعم .. انهم خلف هذه الهضبة .
ـ أتعتقد اننا سنتغلب عليهم ؟
وعاد شيخ الخفر الى السكوت . نظر اليه الجميع في لهفة وترقب . وقال آخر وهو يزيل قطرات عرق لمعت فوق جبهته :
ـ لماذا لا تتكلم .. يجب ان تأخذ بثأر رجالنا .. اننا نستطيع ان نأخذ بالثأر أليس كذلك ؟
ورفع شيخ الخفر رأسه وقال :
ـ سنأخذ بالثأر ولكن .
وعاد الى صمته .
قال أبو مسعود الخفير .
ـ لماذا لا تتكلم ؟ أتعرف شيئا لا نعرفه ؟
وسأله آخر :
ـ هل أنت نادم على مجيئك معنا ؟
وقال شيخ الخفر في لهفة :
ـ لا .. لا .. فقد قال العمدة يجب ان نذهب معهم .
وقال علوان :
ـ هل هم اكثر منا ؟
ـ لا .. ولكن لديهم أسلحة كثيرة .
ورفع علوان صوته :
ـ انما أتينا لنأخذ بالثأر او نموت .
ونظر الى الرجال الذين معه :
ـ أليس كذلك يا رجال ؟
وصاح الجميع :
ـ نعم .
قال شيخ الخفر :
ـ اذن لا تفكروا في شيء غير المعركة .. لا تفكروا في العودة .. لا تنظروا الى الخلف .. وتقدموا . انهم خلف هذه الهضبة . يجب ان نصل اليها في ضوء الفجر وقبل شروق الشمس . وقال ابو مسعود الخفير وقد بدا عليه الاندهاش :

ـ هل أصاب هذا الرجل شيء من الجنون ؟ كيف يقول لنا لا تفكروا في العودة ؟ ألا يفكر هو في العودة . أقطع ذراعي اذا لم يكن يفكر الآن في زوجته واولاده وأرضه .. يجب ان لا يضحك علي هذا .. يجب ان اعود .. لا اريد ان اموت قبل ان اتزوج من زكية .. لا بد من زواجي بهذه البنت .. سيموت شيخ الخفر وسآخذ مكانه . بعد هذا لا يستطيع احد ان يرفضني .

وابتسم في سخرية .. شيخ الخفر يسير في الامام في حذر وترقب . سار الخفير خلفه . أبطأ في خطواته .. سار الجميع خلف الخفير في صمت وطال السير . اخذت المسافة تتسع بين رجل وآخر انتشر الضباب في المكان أحاط بالرجال وفي وسط الضباب تراءت لهم منازل قريتهم . زوجاتهم وأولادهم على الابواب أذرعهم ممدودة وفي اعينهم لوعة ولهفة . وزادت كثافة الضباب . وساروا لا يرى احدهم الآخر وعندما تعبوا وامتصت الشمس الضباب وجدوا انفسهم امام القرية . نظر الرجال كل منهم الى الآخر .. والى نظرات أهل القرية المتسائلة .. وقال عمران وهو يجفف وجهه بطرف كمه :
ـ لقد سرنا خلف شيخ الخفر ..
وقال شيخ الخفر :
ـ لقد أضاع الضباب منا الطريق .
عندما اقترب أبو مسعود من باب البيت ، أبطأ في خطواته . هز بندقيته على كتفه . وفجأة فتحت زكية الباب وألقت بماء الغسيل في الطريق . ابتل حذاء الخفير وذيل ثوبه .. نظرت اليه وهو يتأمل ذيل ثوبه .. ثم أغلقت الباب في عنف .. وصاح ببعض الاطفال الذين كانوا يلعبون في الطريق ، وأخذوا ينظرون اليه وهم يصفقون . صاح بهم الخفير مهددا ،فجروا امامه وهم يرددون :
ـ العبيط آهو ..
جرى وراءهم صائحا يهدد ويتوعد وقد سود التراب ذيل ثوبه . وصاحت به امرأة في الطريق :
ـ أتترك اللصوص وتجري خلف الاطفال يا رجل ؟
وقف الخفير في حيرة . نظر تجاه باب زكية .
ـ بالله العظيم لن تتزوجي أحدا غيري . ولو ارادك سالم لقتلته ..

* * *

نزل سالم من القطار .. كان آخر قطار يصل القرية في الليل . ثم غادرها كالمذعور . أغلق الناظر باب المحطة في سرعة .. أمتص الظلام صوت القطار . مشى سالم وحيدا في الطريق . تذكر ان ناظر المحطة لم يكلف نفسه النظر الى وجهه .. الشوارع خالية والابواب مغلقة . أزعجه صوت قطتين تتشاجران . ارتفع صوتهما فجأة .. اقترب من البيت ..
ـ ستكون مفاجأة لهما .
وطرق الباب طرقتين .. وانصت .. لم يسمع أي صوت بالداخل. اعاد الطرقات بصوت اقوى .. فزعت زينب .
ـ اللصوص .. شيخ الخفر .. الجاموسة ..
وطرق سالم الباب مرة أخرى .. وسمع الجيران الطرقات . انكمشوا في اماكنهم . ارتعبوا . انتظرت آذانهم أصوات الطلقات . اصوات البنادق والصرخات .. وارتفع الصوت ..
ـ افتح يا أبراهيم . انا سالم ..
ابتلعت الاجسام المنكمشة أنفاسها .. لم يصدقوا آذانهم .. فرحوا .. وعاد الصوت ..
ـ افتح يا ابراهيم ..
تسرب الحزن الى نفوسهم .. ماذا سيعمل عندما يعلم ان أخاه قد مات .. قتله اللصوص ؟
وخرجوا من بيوتهم .. جروا . فتحوا أبوابهم . ذهبوا الى سالم يهنئونه بسلامة العودة .. وسأل زينب عن أخيه . وبكت . حكى له الناس قصة اللصوص وأخيه والبندقية الفاسدة ..

* * *

قالت زينب :
ـ لقد عاد سالم . فلم هذا الحزن يا زكية ؟
قالت وخدها فوق راحة يدها :
ـ لم يعد مثل الاول .. لقد قل كلامه .
ـ لعله حزنه على أخيه . ستمر الايام وسينسى . فلا تعجلي الامور .
ـ ستمر الايام .. ولكنه لن ينسى .. سينساني أنا يا زينب ..
ـ لا تقولي مثل هذا الكلام .. فانا أعلم أنه يحبك مثل عينيه .
وبعد لحظة صمت ، ونظرات ساهمة قالت زكية :
ـ ألم تنظري في عينيه ؟.
ـ ماذا فيهما ؟
ـ فيهما شيء غامض لا أعرفه يثير في نفسي الحزن .
ـ لا تفكري في مثل هذه الاشياء . وستأتي الايام بالخير ان شاء الله .
في ظل شجرة التوت ، على جانب المصرف ، كانت عيناه تنظران الى بعيد . وكانت بجواره تخاف النظر الى عينيه .. وطال الصمت بينهما وتنهد في ألم . أحست كأن أنفاسه الحارة تخرج من بين اضلاعها .. ما زالت نظراته مشدودة الى بعيد .. خندق عميق كثير

المنحنيات كثعبان . يمتلىء بصف طويل من الخوذات تحتها رؤوس وأذرع مرفوعة بالبنادق .. مياه المطر تتساقط في الخندق تغرق الاحذية .. خرج من الخندق بين الجنود .. وصوت الضابط يرن في أذنيه : « تقدموا .. الفصيلة رقم واحد .. تتقدم . اضربوا . » مدفعه الرشاش ينتفض بين يديه غضبا .. أمطار وقنابل وانفجارات.. جثث تتساقط قذائف تغير وجه الارض .. اصابع تمسك بالتراب .. بالطين .. بالوحل .. بالدم .. وصوت ..

ـ اضرب ياسالم ..

ـ يجب ان نقضي عليهم .

قالت زكية في لهفة :

ـ من هم يا سالم ؟

ـ اللصوص لقد أشتريت لهم بندقية ..

وارتفعت دقات قلبها • وتغير لونها ..

ـ أتذهب وحدك ؟

ـ نعـم .

ـ ولكن أتعلم ان شيخ الخفر وبعض الناس قد ذهبوا قبلك هناك .. ولم ..

ـ لقد ضلوا الطريق .

ـ أتعرفه أنت ؟

ـ نعـم .

ـ قد يقتلونك يا سالم .

ـ لن يستطيعوا قبل ان اقتل منهم واحدا او اثنين ..

ـ وماذا أعمل أنا ؟ لقد انتظرتك مدة وجودك في العسكرية .. أتتركني الآن وتذهب .

ـ لقد قتل اللصوص أخي يا زكية .. قتل اللصوص ابراهيم . لقد سمعته زينب وهو يقول : « لا تتركهم يا سالم .. لا تتركهم يا سالم » .

ـ اذن سآتي معك ..

ـ لا شأن لك بهذا . انه ثأر أخي ..

ـ لن امكث في هذه القرية . خذني معك .

ـ هل اصابك الجنون ؟

ـ ليكن ولكني سآتي معك ..

✶✶✶

وانتشر الخبر في القرية ..

ـ لقد ذهب سالم الى اللصوص .

ردده الكبار والصغار . وتحدثت به النسوة امام الافران وعلى شاطىء الترعة ..

تحت شجرة الجميز وبجوار الساقية . وامام دكان عبد السلام البقال . ومقهى ابن البلد . شد الخبر الناس في حلقات . قال شاب صغير في مجموعة من الاطفال أمام المقهى :

ـ انه يستطيع ان يقتل عشرة بطلقة واحدة .

وقال آخر وكان ينصت باهتمام وكأنه يرى اللصوص تتساقط امام طلقات سالم ..

ـ لقد سمعت أبي يقول .. انه تصارع مع ذئب وقتله بيديه .

وقال الشاب الصغير :

أريد ان أراه مرة واحدة وهو يتصارع مع ذئب .

✶✶✶

قال ابراهيم ابورفاعي في المجموعة الواقفة امام دكان البقال :

ـ انه يستطيع ان يقتلهم جميعا .. انكم لم تشاهدوه يوم معركة فرح نرجس بنت غنيم . ليلتها كانت الناس تجري امامه مثل الارانب. كانت الشومة في يده مثل السيف في يد ابو زيد الهلالي سلامة . يومها أطال رقابنا بين الناس .

✶✶✶

وقال رجل من المجموعة التي حول البئر :

ـ ماذا سنعمل ؟

ونظر سيد أبو احمد الى بئر الساقية الى القاع . الجدار أملس. ينبت عش الغراب في بعض الاركان . لقد أنزلقت قدمه هنا كان يحاول ربط الجاموسة بالحبل ـ كانت ترفص في قاع البئر . تجود بآخر أنفاسها . أهل القرية حول البئر . ارتفع صراخ النسوة . الجاموسة محشورة بين الجدران الملساء • ظهرها في القاع . زادت صرخات النساء حدة . وقلت حركات أرجل الجاموسة .

نما ألهم في قلب الرجل ، وسرى الوهن في ساقيه . انزلقت قدمه . سقط فوق بطن الجاموسة . رقبتها مائلة على صدرها . عيناها سوداوان واسعتان . أهدابهما طويلة . خيل اليه أنه يراها لاول مرة . وضرب الناس كفا بكف وهم يرددون :

ـ العوض على الله .

ـ ربنا يستر .

واقبل سالم . صاح في الناس . افسحوا له الطريق الى البئر. انزلق الى القاع . رآه عم سيد . وقف على قدميه في قاع البئر . أخذ سالم منه الحبل . لفه حول الجاموسة . قذف بطرفه الى الناس .. وصاح :

ـ شدوا جميعا .

اخذ الناس الحبل . وشدوا . خرجت جاموسة عم سيد . نظر اليها الناس وهي تخطو الى الزريبة • وعم سيد يخطو بجوارها يتحسس جميع أجزائها .

وصاح به احد الواقفين :

ـ ماذا قلت يا عم سيد ؟

قال وقد بدت على وجهه علامات تصميم وعزم :

ـ أنا سأذهب مع سالم .. لقد انتظرناه مدة طويلة .. ولا قيمة لنا بدونه الآن .

✶✶✶

وقف العمدة بحماره على الطريق ، هاله منظر اهل القرية وهم يتسابقون كانما شدتهم استغاثات حريق .. والتفت الى شيخ الخفر الواقف خلفه وسأله :

ـ ماذا اصاب هؤلاء الناس ؟

وقال شيخ الخفر :

ـ انهم ذاهبون مع سالم الى اللصوص .

وقال العمدة في دهشة :

ـ الى اللصوص ..؟ ولماذا لا تذهب معهم ؟

وأجاب شيخ الخفر :

ـ لن أستطيع اللحاق بهم هذه المرة .

القاهـرة

طـه حواس

# عندما تنام طروادة

تنام على غصون الغار والزيتون « طروادة »
وملء نهودها الاحلام ميادة
تنام وسورها العالي
يشاهد مصرع القتلة .

***

مراكبهم على الامــواج ترقص ، والصواري حولهــا الرايات نارية
وبين عيونهم حفروا :
« عروس الشرق فوق سيوفنا عذراء مسبية »
فكان رحيلهم سوطا من النار التي تلتف في عمد دخانية
تحدى آهة التاريخ ، والشرر
صدى خطواته يهتز في الريح الجليدية
وكان الشاطيء الماسي قبل وصولهم طبقا من الورد
يعانقه الندى ، والفجر في همساته صور
تموج على صباه بسمة الانوار والشهد .
وبعد وصولهم ... « يا أيها الجند المغاوير
عبرنا البحر أسيادا ، ونحن على بساط الحرب أبطال مشاهير
فحتى يا أعزائي نذل مدائن الاعداء
أمامكم البراري فاحرقــوا العشب المنــدى ، والأزاهير
دعوا زفراتها الجذلى على أقدامكم أشلاء
جذور الأرض غطوها بطيات من اللهب
وخلوا السيف مسلولا ، واكبـاد الرجال طعامكم في ظلمة السغب
وغبوا من شرايين الصغـار اذا عطشتم ، واملأوا الراحات بالغضب
وهاتوا ، آه هاتوا ، من نساء القوم كــل جميلة العينين والهدب

***

رياح الحرب تعصف ، والعساكر منذ أعوام من المحن
مفسخة الجسوم ، وحولها الاطيار تلتف
وطرواده
عروس الشرق صابرة تذيب دقائق الزمن
وتسقي صبوة الوطن
رعاف القاب من ثغر الشذى ، فانهار بعــد صمودها الزحف

***

خذوا منا المواثيق الالهية
على سفن الهزيمة ، والصواري حولها الرايات مطوية
سنبحر في غد عند انحسار الليل ، والفجر
سينبت في أراضيكم حنانا دافئا ، ويضوع من أسراره النصر
( لنــا عوده
فمن جفن الردى .. في عتمة الليل الشتائية
سيدخل زحفنا الصادي مدينتكم بلا تعب )
ولكنا قبيل رحيلنا الدامي
هديتنا اليكم ذلك العملاق ، تمثال من الخشب
ترصع جيده القاني خيوط العاج والذهب .

***

تنام على غصون الغار والزيتون « طروادة »
وملء نهودها الاحلام ميادة
تنام وسورها العالي
على هاماته رمت السهام سواعد القتلة
ولكن الزمان يدور ، فانتحرت على العتبات
تروس رماتهم ، وارتدت الخطوات
وأرتال العساكر في ظلام الليل مرتحلة .

***

حصان الرعب صار لجوفه باب ، تدلى منه في حذر
رجال ، والخطى تدنو من الاسوار في ليل بلا قمر
وترتفع الأيادي الغاضبات لتفتح الأبواب للقتلة
فينكب الغزاة على المدينة ، يشعلون النـار فـي حلم البيوت ويسكبون الموت والاعصار
وطـروادة
برغم رعافها ظلت كمثل الزورق المهجور في برك الـدم النضر
تحن لأهلها الابرار
تحن لأضلع الثوار

دمشق — **عبد الرحمن عمار**

# الكرمة والبطل

وامتطيت الامواج . .أشعل فيها
متعة البحر .. عمت تحت المياه
وعبرت التيار .. ألهبت وجه الريح
مزقته بصمت الاله
وافترشت الاعشاب .. أطعم رؤيا
لكأني عانقت أمي فمدّت
يدها شكرا ، ونصف فطيرة
وصلاة تفوح بالحب ريّا
ـ يا صغيري : اياك والكرمة السفلى
عليها جنية شريرة
وعناقيد تحلب الماء سمّا
ـ واذا ما جاعت ، سألت ، أتقتات هواءا ؟.
ـ دما . وغصت بآه

***

وتسلقتها عريشة حبّ
وفقأت العصير .. راودت حبّه
أنت يا هذه ...
وخشخش غصن
وتعرى خلف السحابات يمن
ـ استفق .. وانتبهت أحتمل البركان
شدوا ... لا يصمتنّ زناد
وأنا أشعل الحرائق في الاخشاب
في اللحم .. أزرع الصحو غيما
وأغذي حقد التراب محبّه
« متعب أنت يا بنيّ .. أألقاك
مدمى الجبين .. جهم الملامح ؟ »
وتذكرت كرمة .. وعناقيد
ووجها من التعفر مالح
وزهورا نمت على التل قبّه
ربما أومأت لشاة فلم تركض
على العشب طفلة الخطو عجلى
أو لشمس تداعب الرمل خجلى
تلد الضوء ، كل يوم ، جديدا

***

هذه الحزمة المدلاة غصني
ان لي في دمائها عنقودا
تعول الريح بيننا .. وأغني ..
« يا ثعابين أطعم الرمل نابي سمّه ..
فألسحائب الحمر لوني

***

يا ثعابين أطرت ... يا ثعابيـ ... »
وأضافت تقول « فتح » : وعادوا
كالمناديل يحملون شهيدا

البصرة — محمد راضي جعفر

# هوامش على
# الحركة الشعرية الجديدة في سوريا

بقلم ماجد صالح السامرائي

كانت اول قصيدة كتبت بالشكل الحديث ولادة حقيقية لشعرنا، وتطور مالكا مستلزمات وجوده الحضارية ... فكان استجابة واضحة لدوافع فنية ونفسية تتعلق بطبيعة الرؤيا الشعرية التي تفتح عليها وعي الشاعر في هذا العصر، ليعطي الصيغة المتكاملة لما يجب ان تكون عليه القصيدة .. اذ كان لا بد من البحث عن « المنفذ » ، ولا بد من البحث عن الاسلوب الجديد ، ولا بد من تحطيم الشكل والشكلية في الشعر ، على حد سواء .

يبدو لي أن هذا العصر هو عصر التغير السريع .. ذلك ان الجيل الجديد من الشعراء أخذ يبحث عن ميلاد جديد لحياته ،ولشعره في كل يوم .. وأضحت الرغبة في التغيير متعجلة .. ذلك ان العالم، والعصر ، والحياة جميعها ولدت من جديد في هذا العصر ، وبشكل متعجل أيضا ، فيه من الحدة ما أورث الشاعر هذا « الهم » ليحاول من جانبه – باعتباره ( الشاعر ) مالك قدرة التغيير من خلال اللغة، وسيلته الوحيدة – ان يمسك شهادة الحياة ، ووثيقة العصر بيده .

من هنا أخذت الحركة النقدية مساراتها ، بادئة بتقييم النتاج الشعري الحديث من الشكل ، ثم المضمون .. ثم الرؤيا ، والموقف .. الى ان بلغت ذروة تعقيدها في هذه المرحلة .. فتشعبت سبل النقد، وتطورت النظرة الى الشعر .. حتى بدأ ما كنا نراه حديثا قبل عشر سنوات باهت الظلال ، ونشبت الصراعات داخل صفوف الشعر الحديث ذاته – وليس الامر – في رأيي – دليل تناقض أو مرض بل هو دليل صحة وعافية وسير نحو الافضل .

الشاعر اليوم ، ومن ورائه الناقد ، يحاول تدعيم مواقع الانسان في الحياة ، والعالم ، والعصر ، من خلال فهم حقيقي واع لطبيعة العمل الشعري ، ومن خلال الفهم الجديد للانسان ... وهكذا انتقل الشعر من مرحلة مخاطبة الانسان الى مرحلة اكتشافه ، كقارة ظلت مجهولة امدا طويلا من حياة الشعر العربي ، بعيدة عن مغامرات الشاعر ... وكانت المهمة الصعبة امام الشعراء المجددين بنقل القاريء من القراءة بالاذن الى القراءة بالحس والوعي ( كما في قصيدة النثر مثلا ) .

## جيل بلا مواجهة :

وقبل البدء بمناقشة الوضع الراهن للشعر الجديد في سوريا – موضوع بحثنا – لا بد من التاكيد على نقطة هامة جدا ، هي ان الشعراء المجددين في سوريا ( الجيل الراهن ) وجدوا انفسهم مطلقين من كل ارتباط بجذور شعرية جديدة سابقة لهم – على مستوى القطر، عكس زملائهم في العراق . لقد وجد الجيل الجديد في العراق – جيل ما بعد السياب – نفسه امام تجارب جيل سابق له في التجديد .. جيل ثبت مفاهيمه عن جدارة ، واعطى ، فكان الرائد ... فكان لهذه الحال ان وضعتهم امام احد طريقين : اما السير في طريق الجيل الاول – السياب ، نازك ، البياتي – وترسم خطاهم ، وفي ذلك اختيار منهم بانتهائهم شعريا ، وبقاء شعرهم ضمن دائرة مغلقة من العطاء غير المتجدد ، دون اضافة جديد الى صلب الحركة ... واما الاضافة والتطوير ، وتلك مهمة صعبة وشاقة لا تقل في استنزاف الجهد والعرق عن مهمة الجيل الاول ، ان لم يكن الطريق أشق .. ذلك ان الجيل الاول كان هو الرائد في هذا المضمار ، فكان كل ما يقدمه يعتبر جديدا .. بينما الامر بالنسبة للجيل الثاني هو التجاوز والتخطي والاضافة ، اذ بغيرها يصبح ما يكتب من قبيل صب الخمور العتيقة في قناني جديدة ... وهنا تحضرني عبارة قالها مارك توين : « لقد كان سعيدا ابونا آدم، اذ انه كان عندما يقول قولا لا يخطر له ان احدا قد سبقه اليه » .

الحال مع شعراء سوريا الجدد هو انهم لم يجدوا انفسهم في مثل وضع زملائهم في العراق .. انهم وهبوا حرية التعبير عن انفسهم ، وعن تجاربهم دون أن يكون احد في مواجهتهم سوى الكلاسيكيين ، امثال عمر ابو ريشة ، بدوي الجبل ، نديم محمد .. الى آخر الرعيل .. وعملية تجاوزهم سهلة ميسورة .. تماما كما تجاوز جيل الرواد في العراق الجواهري وسواه من الكلاسيكيين .

***

ما بين ١٩٥٤ – ١٩٥٦ طلع عدد من الشعراء الشباب في سوريا، ليثبتوا مداميك بناء حركة شعرية جديدة .. فقد كان الجو يخلو من رواد في هذا التيار ، مثل السياب ونازك والبياتي في العراق ، وصلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطي حجازي في مصر ... وبدأ هؤلاء الشعراء يمارسون كتابة الشعر بشكله العمودي ، مع بعض الاضافات الجديدة التي كانت تتلمس طريقها .. فكان خليل خوري اول السباقين في الكتابة بالطريقة الحديثة ، باستثناء علي الجندي الذي سبق الجميع ، وقطع مرحلة مع الشكل الجديد .

هذا الجيل بدأ رومانتيكيا .. يعنى بالشكليات اكثر من اي شيء آخر ... وما أن اطلع عدد منهم على شعر السياب والبياتي وعبد الصبور حتى اخذت القصيدة عندهم منحى آخر .. فكانت اول محاولة أعطت شكلا جديدا للشعر الذي كتبوه قصيدة خليل خوري « الشمس ومملكة النحل » التي نشرتها « الآداب » في احد اعداد عام ١٩٥٧ ... ثم بدأ علي كنعان ، فايز خضور ، ممدوح عدوان ، ومحمد عمران .

يقول محمد عمران : « انشودة المطر كانت بداية تعرفنا الحقيقي على السياب ... وقد أثر فينا من ناحية شكل القصيدة .. ومنها كانت بداياتنا – من حيث الشكل – تتخذ مسارا آخر غير الذي كانت عليه (١) . »

## بين الغيرية والذاتية :

العديد من شعراء هذا الجيل ( محمد عمران ، ممدوح عدوان ، علي كنعان ، علي الجندي ، خليل خوري ) يمثلون التيار القومي الاشتراكي .. الا ان القصيدة عندهم أخذت مسارا شموليا اكبر منه ذاتيا ( مع اختلاف في طريقة تجسيد ذلك بين شاعر وآخر ) ... كالالتزام بحركة الثورة العربية ، والتركيز على قضايا الانسان في مجتمعهم .

ومع ان هؤلاء الشعراء قد بدأوا من رافد واحد ، فان كلا منهم استطاع ان يستقل بأسلوبه عن الآخر ، وأن يكون له لونه الخاص ، وطريقته في التعامل مع تجاربه ، وان بعضهم لم يحمل تأثيره الى الآخرين .

---

١ – كافة النصوص الكلامية التي ترد ضمن البحث ولا يشار الى مصدرها ، فهي من احاديث ومناقشات اجريتها مع الشعراء انفسهم في دمشق .

وبينما استطاع خليل خوري ، الى حد ما ، التخلص من ظلال المرحلة الرومانسية ، فان شعر الآخرين ما يزال يراوح - غيريا وذاتيا - بين ما قطعه الجندي وخوري ، وبين المرحلة الرومانسية ، حيث بداياتهم ... الا ان رومانسية الكثيرين اتخذت امتدادا شموليا اكبر من مفهومها الذي ساد شعر من سبقوهم .. فقد استطاعوا من خلال التزامهم الفكري غير المتزمت تطوير انفسهم ، والانفتاح على تجارب اشمل استوعبت رؤيا الانسان في عصرنا هذا - الانسان العربي على الاخص - بما يعاني من انسحاق ، وبما يحمل من هموم ومشاكل ، وما يزدحم به عصره من معطيات .

من ناحية المضمون الشعري نلاحظ عددا منهم يراوح بين ان يكون « غيريا » ، يعبر عن مواقف جماعية ، منطلقا من التزامه القومي .. وبين كونه « ذاتيا » ، شديد الصلة بهمومه الخاصة .. وخير مثل على ذلك ممدوح عدوان ، علي كنعان ، وخليل خوري ...

فالبدايات الرومانسية التي عايشها هؤلاء الشعراء ، يوم كانت الرومانسية هي الاتجاه الاكثر حداثة في الشعر ، والاشد هيمنة عليه ، ويوم كان الشعراء المجددون في بداية تفتحهم الشعري يجدون في هذا الاتجاه كل ملامح شخصياتهم ، واطارات حياتهم المزقة ... هذا الاتجاه - الرومانسي - ظل يرشح في شعرهم ، وظلت قواه غير معطلة في نفوسهم .

علي الجندي نفسه يقر هذا ، وهو واضح في شعره .. الا انه يقول : « لست جميعا رومانسيا ، الا أن لمحات كثيرة من الرومانسية موجودة في شعري » .

فوق هذا .. هناك من يعتبر الجندي ، الشاعر ، نرجسيا ، وان حياته اليومية مسقطة في شعره بشكل واضح .. ومن هنا تأتي ذاتيته المسرفة .. ومن هنا أيضا اصبح الانسان المطلق انسانه . يؤكد الشاعر هذا اذ يرى ان هذا الانطباع ليس جائرا كثيرا - على حد تعبيره - .. وان شعره « ليس انعكاسا كاملا » لحياته .. « قد يكون خلاصة لها ، او تعبيرا عن اصداء انفعالاتها .. ولكنه ليس هي تماما » . ويضيف : « ربما صح التشبيه التالي : ان حياتي هي العنب ، وشعري هو النبيذ معتقا » .

ممدوح عدوان ، هو الآخر ، لا يخرج في اغلب قصائد مجموعته « الظل الاخضر » عن مفهوم الرومانسية .. فهو شاعر يسقط همومه في شعره بشكل صارخ .. ولكن خيبات الوطن والارض تشكل ارضية لكثير من القصائد ، فتكون عنده بمثابة عذاب حياتي ، ومعاناة مصيرية .. لعلها الناحية الوحيدة التي انقذت شعر ممدوح من الاغراق في رومانسيته ... مع هذا تظل « الذات » هي المحور الذي يبحث من خلاله عن الخلاص .. خلاصه .. وخلاص الجيل الذي هو منه ...

الا ان ما يميز « ممدوح » عن سواه من شعراء القطر ، هو ما يتمتع به من ذكاء وحذق شعري .. وبالرغم من كل هذا فان أغلب قصائده لا تفاجئنا بشيء .. فهي تبدأ وتنتهي في عاطفة متأزمة يسعى من خلالها الى تعمق الموقف . وتكريس التجربة .. غير ان هذه « التجربة » التي يسعى الشاعر الى تكريسها تظل أسيرة فورة حسية وعاطفية .

مشكلة ممدوح في شعره انه يشرح الموقف ، بدل ان يترك الكلمات تفصح عن دلالاتها .. والشرح - في نظري - يقتل لحظة التوهج في القصيدة ... انه يقع في السرد .. ينظر الى الاشياء بعين نسر ، بينما التكثيف هو جوهر الشعر - كما يرى ازرا باوند .

بعد هذا وذاك .. يبقى ان نقول عن ممدوح انه شاعر اتخذ الثورة منطلقا .. انه داخل في جسد الثورة ، بكل آلامه وهمومه .. مع هذا فان وجه التفاؤل عنده ليس الثورة ... وقد تسربت الى شعره ظلال خيبة بعد نكسة حزيران .. واكثر ما يمثل هذا قصائده « الطاووس » و « في الطريق » من مجموعته « الظل الاخضر » (٢) ، وفي قصائد اخرى نشرت بعد المجموعة .. الا ان قصائده هذه برغم ما فيها من خيبة عميقة الجذور ، فانها لا تعطي سقوط الانسان .

## أصابع الآخرين :

شعراؤنا اليوم اكثرهم غير حذر حين يكتب، مما يسوق الى شعرهم أشياء لا تتناسب ومقاييس طموحهم . ان سرعة التأثر بالآخرين ، واقتفاء آثارهم ، وتفحص اجوائهم ، والوقوع تحت وطأة تجاربهم ولغتهم داء كبير أصيبت به القصيدة الحديثة ، وان كانت اعراض هذا « المرض الشعري » اكثر وضوحا في شعر الجيل الثاني من شعراء العراق مما هي عليه لدى شعراء سوريا، اذ هي اقل حدة ، واخف تأثيرا ، متراوحة بين تأثير كلي ، وآخر جزئي .. ومن هنا أضاع بعض الشعراء ملامح شخصياتهم الشعرية . ويذهب ممدوح عدوان - في تعليل ذلك - الى ان ازمتهم كشعراء شباب أنهم غير مثقفين كما يجب (٣) .

محمد عمران ، مثلا ، بدأ مع هؤلاء الشعراء .. وكانت له ملامحه الشعرية الخاصة به ، ولغته القريبة من لغة الرومانسيين .. الا اننا نراه في شعره الاخير الذي نشره بعد مجموعته « اغان على جدار جليدي » يقع تحت تأثير « أدونيس » بشكل واضح ... يستعير منه قاموسه الشعري ، فيكون نتيجة هذا ان يضيع صوته الاول في خضم « القاموس الادونيسي » :

« .. ادخل في الجنادب
أصير ساق جندب ،
جناح جندب ، أصير
نهرا من الجنادب (٤) » .

او :

« مدلج في انطفاء القبائل ، مزمل بجراحي
تحت سقف العيون العتيقه
في كهوف الرماد
بين جدرانها الرقيقه
مدلج ، غضبتي سراجي ،
عصاي الريح
واللعنة المضيئة زادي (٥) »

ولعل ابرز ما يميز شعر محمد عمران هو هذا الارتباط الصميمي الحار بالارض ، حتى لتتداخل عنده الرموز بمعناها .. فالمرأة عنده هي الارض .. ينظر اليها من خلالها ، ويحبها ويغنيها من خلال المرأة ايضا. وأرى ان فكرة الارتباط بالارض ينبوع غني وجديد لادبنا ، علينا ان نعرف كيف نستغله ، لنضيف جديدا أولا ، ولنعمق صلة انسان مجتمعنا بالحياة العربية المعاصرة .

## بين الحرفية والرمز :

في حديث غيابي اجراه « أكرم شريم » مع ثلاثة من شعراء الشباب في سوريا ( ممدوح عدوان ، علي كنعان ، وفايز خضور ) ، نشر في العدد ٧٢ - شباط ١٩٦٨ من مجلة « المعرفة » .. يرى فايز « ان على الشاعر الجديد ان لا يأخذ الحادثة لذاتها ، وانما عليه أن يحولها الى رمز ، حتى تأخذ طابع الشمول الذي من خلاله يتنبأ بالمستقبل » .

من هذه الزاوية فهو - فايز - يعتبر ممدوح عدوان ناقلا حرفيا

---

٢ - الظل الاخضر - منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي بدمشق - ١٩٦٧ .

٣ - مجلة « المعرفة » الدمشقية - العدد ٧٢ - شباط ١٩٦٨ - ص ٩٦ .

٤ - قصيدة « من ايام امريء القيس » - مجلة «المعرفة» - العدد ٨٢ - كانون الاول ١٩٦٨ .

٥ - قصيدة « عودة امريء القيس » - مجلة « المعرفة » - العدد ٨٤ - شباط ١٩٦٩ .

للهموم التي يعايشها هو وجيله ... ويقول : « انني كقارىء أحس ان ما يقوله في هذا المضمار ليس اكثر من مشهد عادي ، انفعل بـه آنيا دون ان يترك لدي تصميما يثير فضولي للترقب والاستمرار » . ( ص ٨٢ ) .

أما علي كنعان فهو ـ كما يرى فايز ـ « يملك تجربة لا تخرج عن مفهوم الرومانطيقية في اكثر نتاجه » ، فهو « شاعر ينظم بعض الهموم المعاصرة باسلوب يظل مشدودا الى الكلاسيكية الحديثة في الشعر » .. ومجموعته الوحيدة « درب الواحة » « مزيج من غنائية قديمة ، وقصائد حديثة لم تضف الجديد الملموس على ما كتبه شعراء المرحلة الاولى ، كالسياب ، والصبور ، والبياتي .. الخ ... الا ان لعلي طفرات رائعة حين يتكىء على الاسطورة .. وحزنه يعتبر ظاهرة واضحة في شعره ، تقترب من أناشيد المتصوفين » ( ص ٨٥ ) .

يرد علي كنعان على هذا بأن مجموعته ( درب الواحة ) انما هي محاولات سابقة لعام ١٩٦٣ .. ويرفض تبنيها الا مع كثير من الحذف والتنقيح » فقصائدها يعوزها المزيد من التكثيف ، فضلا عن كونه يهتم فيها كثيرا بسرد الحكاية .. بينما نظرته الآن هي ان الشعر مجموعة تفجيرات صغيرة . (٦)

وعلي كنعان ، من حيث تجربته الشعرية ، كانسان ريفي ، فهو متأثر كثيرا بجو الريف .. عانى فيه الالم الذاتي .. ومن هنا نجد هذا الضياع « في الشخصية بين الريف والمدينة ... وهو من خلال هذا الضياع ينفذ الى كل مواقفه في الشعر، القومية منها والانسانية ».(٧)

فهو يأخذ الانسان بوجهه الحزين .. الانسان المسحوق . الخيبة جذر عميق في شعره ، وقد تعمق احساسه بها بعد الخامس من حزيران، كزميله ممدوح .

فوق هذا وذاك ، فان شعره يمثل صلة اقتران حقيقية وواضحة بالواقع ، من خلال منظوره الخاص .. ويكاد هذا الواقع ان يكون ذات الواقع اليومي لحياته .. وكثيرا ما يكتب « علي » شعره بالدرجة التي يباشر بها حياته اليومية .

ثمة شيء جميل في شعره ، وهو هذا الصوت اللصيق بحياته .. واكثر ما يتجلى هذا في قصيدته « أغنية العودة » من مجموعته المطبوعة، وفي قصيدة « ابو ذر » التي أعتبرها من أفضل ما كتب علي كنعان حتى الآن من شعر .

اما « فايز خضور » فانه يشكل علامة مهمة في شعر الجيل الجديد .. فالقصيدة عنده عبارة عن معاناة لغوية ونفسية كبيرة .. وهو يعنى باللفظة كثيرا .. تنفذ قصائده عدم مباشرتها . وهذه الرموز التي يستخدمها بمهارة ... يقف معه في هذا شاعر آخر هو « مصطفى خضر » .. وعلى قلة ما قرأت للاخير ، الا انه قدم الينا بهوية شاعر حقيقي ذي صوت خاص يمكن ان يحقق شيئا في مسيرة الحركة الشعرية الجديدة في سوريا اذا ما استمر بنفس الصوت ...

كذلك هناك « فاروق مردم » و « فواز عيد » .. ولو ان الاخير لم يتخط بشيء ما قدمه في مجموعته الاولى « في شمسي دوار » .

ولفايز خضور رأي جريء بنفسه وبزملائه .. فهو يرى أن ما كتب ، وما كتبوه هم « في مضمار القصيدة الجديدة ما يزال محاولات مغبشة للصور التي سنكون عليها القصيدة الجديدة في المستقبل (٨)».

## الجندي وخوري :

لعل ابرز صوتين في تيار الشعر الحديث في سوريا علي الجندي، وخليل خوري .. فقد كان لهما كبير الاثر في مسيرة هذا الشعر .. ذلك انهما بدءا قبل سواهما (٩) .

أستطيع ان اعتبر علي الجندي صوتا متفردا في شعر سوريا الحديث .

يقول متحدثا عن بداياته ، بأنه منذ كتب الشعر احس ان عليه ان يكتب شيئا مختلفا عما قرأ من شعر . ويضيف : « في كل عبارة كنت أحاول ان اخلق اسلوبا .. ولكني لم اكن أعرف لعبة اللغة ، وطلاسم الصيغ المختلفة . كنت أحاول ان اعجن الكلمات ، واحطم الاوزان والقوافي التقليدية وانا ما أزال في الخامسة عشرة » ...

« وبالفعل نشرت في مجلات مختلفة قصائد كان يطربني ان من كانوا في وسطي الاول استغربوها واستهجنوا طريقتي ، وسخروا كثيرا مني . كنت اريد ان افتت صخر المألوف والتقليدي ، واحسبني نجحت في تمردي » .

ويتحدث عن حاضره :

« أحس بسعادة ـ ولعلها السعادة الاساسية ، وربما الوحيدة في حياتي ـ كلما انتبهت الى اسلوب متميز استطعت تكوينه لشعري بعد هذا الجهد الشاق الذي دام حوالي عشرين سنة على الاقل » .

وهو يرى ان الشعر ـ وشعره بشكل خاص ـ « هو تيار يتدفق من اعماق التكوين الاساسي لشخصية الشاعر . وبالرغم من عدم اساسية الروافد ، فان بوسعي ان اقول : ان روافد شعري هي تجربتي الحياتية اولا ، التي أعتقد انها جارحة الصدق ، ولها ابعاد وجذور في العالم تمتد الى ما لا نهاية . ثم هناك قراءاتي الشاملة للشعر العربي بخاصة ـ وهذا ينبوع رائع وغني ـ ، وللشعر العالمي ، وهو ايضا ينبوع لا ينضب .. ثم دراستي للفلسفة ، التي لم تفسر لي العالم ، ولكنها اعطتني فكرة عن تفسيرات الآخرين له » .

أصدر علي الجندي حتى الآن ثلاث مجاميع ، هي « الراية المنكسة » ـ ١٩٦٢ ، « في البدء كان الصمت » ـ ١٩٦٧ ، و « الحمى الترابية » ـ ١٩٦٩ ... يسيطر على « الراية المنكسة » الاحساس المباشر بالاشياء ، وتبدو تجارب قصائدها اقل نضجا من شعره في المجموعتين التاليتين لها .. فيها احساس بالغربة ، ولا اراها تمت الى الجندي الشاعر الآن بكبير صلة .

لنأخذ هذا المقطع من قصيدة فيها تحت عنوان « لمن » (ص ٢٨) :

« تلفتت قبرة تدعي
معرفة الغيب وعلم اليقين
قائلة : من أنت يا شاعر
في الناس ؟ ما تبغي ؟ وماذا تكون ؟!
فقلت اني دودة ترتعي
عشبا على قبر فؤاد حزين » ...

فهو يذكرني على التو بشعراء المهجر ، خصوصا بفوزي معلوف في مطولته « على بساط الريح » .

الا ان الشاعر في مجموعته الثانية قد تجاوز « الراية المنكسة » شكلا ومضمونا .. وهو يرى فيها « محاولة فريدة وكبيرة في تاريخ الشعر الجديد » .

أما « الحمى الترابية » فهي مجموعة ناضجة شعريا ، يأخذ شعره فيها منعطفا آخر غير ما كان عليه في المجموعتين السابقتين . فاذا كانت فكرة الصراع والخلق هي محور « في البدء كان الصمت » ، فان الاندماج بالارض ، والاحساس بها كجزء غير منفصل عن الانسان هو المحور هنا ... ثم تتمثل فيها هذه الانعطافة نحو التاريخ العربي ، التي اكسبته وضوحا اكثر في الرؤيا ..

---

٦ ـ مجلة « المعرفة » ـ العدد ٧٢ ـ شباط ١٩٦٨ ـ ص ٨٦ .
٧ ـ ممدوح عدوان ـ نفس المصدر ـ ص ٩٥ .
٨ ـ نفس عدد « المعرفة » ـ ص ٨٦ .

٩ ـ اهملت الاشارة هنا الى ادونيس ، ونزار قباني .. ذلك لان ادونيس خرج من سوريا منذ زمن حيث يقطن لبنان ، ولانه يمثل اتجاها جديدا ومتفردا في الشعر العربي الجديد .. وربما سأعود اليه بدراسة خاصة في وقت آخر . اما نزار قباني ، فلاعتقادي انه لم يحدث شيئا في مسار الحركة الشعرية الجديدة ، فهو شاعر جمالي وحسب .

وفي « الحمى الترابية » ايضا نجد « الرباعيات » تستغرق جزءا غير قليل من المجموعة .. وهي ليست رباعيات تقليدية كما اعتدنا أن نتلقاها من عديد من الشعراء .. انما هي قصائد قصيرة مكثفة ، يصل الشاعر من خلال اكثرها الى تحقيق الصيغة التي ارى ان الشعر العربي الجديد سيأخذها مستقبلا ، وذلك باعطاء التجربة مضغوطة في اقصر الحدود ، بما يمكن ان نسميه القصيدة ـ الومضة ، او القصيدة ـ الصرعة ..

اما « خليل خوري » فقد اصدر « حبات قلب » عام ١٩٦٠ ، في وقت كان قد تجاوز شعريا ما تضمنته هذه المجموعة ، من حيث الشكل والمضمون معا ٠. وقد يكون نشره لها من باب الرغبة بعدم دفن ما تمثله ... تتجلى في هذه المجموعة طفولة تجربته الشعرية ، ويسيطر عليها حس رومانسي واضح الصدى ...

وقد اعقبها بتجربة قومية وانسانية في « صلوات للريح » .. وهذه المجموعة كانت ، بالنسبة لخليل ، دلالة نضج شعري .. فيها تخط كبير لسابقتها .. ثم بلغ خليل ذروة ابداعه الشعري في « لا در في الصدف » ، حيث يتصالب الموت والجنس في قصائدها ، وتسودها روح عدمية واضحة يرجعها الشاعر الى أنها صدى خيبات فردية واجتماعية وقومية ومصيرية .

وخليل ، في هذه المجموعة ، ينحت كثيرا ، ويعنى بهندسة القصيدة عناية واضحة .. وبالرغم من كل هذا ، فان الكلمة عنده تبقى محتفظة بمرونتها ... كما انه ـ وفي هذه المجموعة بالذات ـ يكثر استخدام الرموز المسيحية .

اما في ما كتبه بعدها ، فان التاريخ والتراث بدءآ يدخلان ضمن تجربته الشعرية واللغوية بشكل واضح .. وهو يذهب في تفسير ذلك الى ان « القصيدة غير المسطحة لا بد ان يدعم التركيب البنائي فيها كل ما يمكن ان يجد فيه الشاعر صورة لهواجسه النفسية » ... ومن هنا فان « ادخال مقولات من التراث في صلب قصيدة ـ برأيه ـ هو نوع من التوكيد على تجربة انسانية ، ومن التوكيد على حقيقة تاريخية استقرت » ...

## قصيدة النثر :

ابرز من يمثل هذا الاتجاه في سوريا الآن هو محمد الماغوط .. فهو صوت يكاد يكون متفردا بالنسبة لمن حوله ، وحتى بالنسبة لشعراء قصيدة النثر في الوطن العربي ... وفي السنوات الاربع الاخيرة برز صوت آخر في هذا الاتجاه في الشاعرة سنية صالح .

يمتاز الماغوط بلغته ، وعبارته الصافية المكثفة ... نلاحظ في شعره بداوة التعبير ، والحدة ، والشراسة .. ولعل « شراسته الشعرية » هذه مصدرها عدم تلاؤمه مع المجتمع الذي أحدث عنده ردة فعل قاسية وجارحة .

الماغوط شاعر صورة .. بقدر ما تكون اللفظة عنده عادية ومألوفة، فانها تتخذ عنده شكلا آخر ، فيغير بواسطتها صفة الاشياء ، ويمنحها توهجا شعريا ...

« وصوره بوجه عام حسية ، تلتقط مادتها من اشياء العالم . حتى المعاني المجردة تلبس مظاهر حسية وتتحول الى خمور ونساء وتراب (١٠) » .

هناك ظاهرة واضحة تكاد تنسحب على جميع شعر الماغوط ، ابتداء من « حزن في ضوء القمر » ١٩٥٨ ـ اول مجاميعه ـ حتى آخر قصيدة قرأتها له « شواطيء متعرجة لا يحدها البصر (١١) » .. هذه الظاهرة هي طريقة بناء الصورة الشعرية عنده ، التي تعتمد التشبيه أساسا في تكوينها . فصوره الشعرية لا ترسم الكلمات شكلها ، او توحي بدلالاتها ، ولا تعتمد الدمج او التوحيد بقدر ما تعتمد «المقابلة» ، مستخدما « الكاف » ـ في الغالب ـ أداة للتشبيه :

ـ في هذه الارض الناعمة كالطفل
في هذه الارض المحدودبة كالجزار .
ـ سأغوص بحراشفي بانجاه الجزر والادغال
حيث دموع النسور تتراكم كالطمي
حيث الكلمات الوحشية
تتدلى من الاشجار كثمر التين
لن اكون ضجرا هناك
وأنا أختال كالطاووس
( غرفة بملايين الجدران )
ـ ونرتفع مع الريح كالطيور
كالدماء عند الغضب
ـ أنت يا من تداعب المطر
كالنساج الاعمى
وتتلمس بقايا الجداول الزرقاء
كضرير يتعرف على ملامح احفاده .
( من قصيدة « شواطيء متعرجة لا يحدها البصر » )

## التيار التقليدي في الشعر الجديد :

يبقى هناك التيار التقليدي في الشعر الجديد ، وابرز من يمثله احمد سليمان الاحمد ( شقيق بدوي الجبل ) ، وشوقي بغدادي ... وشعر هذا التيار لا يفعل شيئا اكثر من التلاعب بتوزيع عدد التفعيلات في الشطر الواحد ، دون تجديد في الرؤيا ، او في بناء القصيدة ... انه « تجديد رداء » وحسب .. اما الدواخل .. أما الاعماق ، فتبقى يد الشاعر قاصرة عن ملامستها .. فاذا القصيدة لا تقوى على مجابهة أسئلة القاريء المعاصر .. الاجابة الوحيدة التي تعطيها هي سقوط الشعر فيها .

بغداد — ماجد صالح السامرائي

١٠ ـ خالدة سعيد ـ البحث عن الجذور ـ منشورات مجلة « شعر » ـ بيروت ـ ص ( ٧٤ ) .

١١ ـ مجلة « مواقف » ـ العدد الثاني ـ كانون الثاني ـ شباط ١٩٦٩ .

# المرآة

( الى ابي سلام « اميل حبيبي » صاحب « سداسية الايام الستة » )

**أغنية الجنود المتعبين :**

تأكلين الحرَّ يامرآة عن مائدة الظهر رغيفا ، ..
ترسلين الشمس أسلاكا مفطاة بكبريت الينا ، ..
تنثرين الرمل من صحرائك ، المحنيَّة الرأس، رمادا ..
في عيون المتعبين .
شعرك الاشعث يا مرآة شؤمٌ
يجلب الريح من الصيف على خيل جياعْ .
لا تخيفينا بوجه الحقدِ ...
فالخوف على اكتافنا يرتاح من عهد ليالي القيظ ،
كالبوم يغنينا .. اذا سرنا .. اذا ارتحنا .. اذا نمنا .
لا تخيفينا ..
الى الفيىء أتينا نستريح ،
نفصل العمر قليلاً ،
نتذكرْ ! ..
قبل أن ندخل بيت الصيف ..
أن نغنم من ضمن الغنائمْ ..
« صرة الخوف » و « لحن النصر » ..
جئنا نستريحْ
فاتركينا لحظات نستريحْ ،
واغربي عنا ..
دعينا ..
نرقص الاكؤس في الفيىء على أنغام جازٍ
نستريح

**حديث المرآة :**

ــ هربت منا النجومْ ..
تركتنا الصلوات
ــ آه يا طفلي العزيزْ
ذبلت في وجهك الغض أزاهيرُ البراءةْ
ــ « سأحمل روحي على راحتي »»
ــ ينعق البوم صباحا ومساء
ــ آه يا خالد لا تفتح عيونك
ــ افتحي الابواب يا قدس فخيل النار جاءت
ضمد النسر جراحه
ــ « الصف الاول مات
الصف الثاني دهسته الدبابات
الصف الثالث آت »
ــ كبوة كانت فلا تلتفتوا
ــ افتحي الابواب يا قدس فخيل النار جاءت
ضمد النسر جراحه

**أمــر عسكري :**

تَكْسَر المرآة ليلا
يَخْنَق الضوء على صفحتها
يَجْلدُ الصوت على أعتاب فيها
وبشدةْ
يَحْرَقُ الثدي ويرمى الدر للارض رمادا
تعرض المرآة أشلاء على الناس نهارا
يمنع التفسير ان جاء سؤال

**بــلاغ عسكري :**

قتلت قواتنا اليوم مخرب

**أغنية جندي متعب :**

آه ما أثقلها ــ خوفا ــ تنامْ
ــ تركة النصر ــ على أكتافنا
يتمنى الفرد منا أن يزيل القات عن وجه لسانهْ
كــي ينامْ ..
جئنا كي نرتاح ، كي نشعر أنا أفضل الناس ،
... وحاربنا ..
انتصرنا ..
غير أنا منذ عام القيظ لم نشرب قليلا
لم يزرنا الفيىء والجازُ
تعبنــا .
زارنا القات ... سهرنا
وبقايا النصر ــ خوفا ــ
تستضيف الاعينا .
ــ قتلت قواتنا اليوم مخربْ !
« هذه المرآة ما زالت تسجلْ
كل أسرار عيوني ... تعبي »
ــ قتلت قواتنا اليوم مخرب .
« قاتلت قواتنا اليوم مخرب »
قاتلت قو .. قتلت .

حمص — **حيدر سلوم**

# محيط الدائرة

## قصة بقلم جان الكسان

ـ انت الفأر الابيض .. وانت صاحب التجربة ..

ظلت هذه الكلمات تشغل ذهنه عدة شهور ، فتتسلق جبهته بضنك وبرودة ، ثم تتساقط امام عينيه كالعقارب ، تتحدى محاكماته العقلانية واعصابه التي باتت مستنفرة باستمرار ..

قال له صديقه القادم حديثا من لندن حاملا شيئا من ثقافة اهلها وكثيرا من ضبابها : في المخابر ، يجري العلماء التجارب العضوية على الفئران البيض ، وانت الآن فأر ابيض ، ولكنك في الوقت ذاته العالم الذي يقوم بالتجربة ، فعليك ان تهتدي الى نفسك بنفسك ...

ـ معنى هذا انك تعارض فكرة الذهاب الى طبيب نفسي ؟

ـ أجل ، وأصر على ذلك .. سيعقد هذا الطبيب المشكلة ...

ـ ولكن مشكلتي انني بلا مشكلة حقيقية .. هلا فهمتني أكثر ؟

ـ انني افهمك جيداً ..

ـ لا اصدق هذا ، فانا برأيك لست سوى فأر أبيض قد يصلح التجربة او قد لا يصلح اذهب الى الشيطان انت ، لندن ، والعلماء ...

***

مد سبابته الى الامام فكانت ترتجف .. انفتل الى المرآة ونظر الى وجهه ، لم يكن في صورته المعكوسة على صفحتها اية علامة من علامات الحزن او الفرح .. رشق المرآة ببعض الماء ، وعاد فتمدد على السرير يتأمل صورا لنسوة عاريات بأوضاع مغرية ...

قبل ذلك ، كانت صورة « اليزيدي » تشغل ذهنه كثيراً ، فمنذ ان حدثه صديقه الآخر القادم من الشمال عن اليزيديين وهو يسائل نفسه عما اذا كان واحدا منهم تاه مع الايام عن موطن القبيلة ؟ ..

قال له الصديق : « في الجبهة الشرقية من منطقتنا ، حيث تمتد جبال سنجار في أرض العراق متاخمة للحدود ، تعيش قبائل اسمها اليزيدية ، وينعت افرادها بأنهم عبدة الشيطان لانهم لا يلعنونه بل يعتبرونه روحا قوية يجب الا تقاوم » .. ولكن النقطة المهمة في حديث الصديق ، والتي شغلت باله ، كانت توكيد هذا الصديق بان اليزيدي اذا كان واقفا في مكان ما ، وجاء احدهم ورسم حول مكان وقوفه دائرة، اما على التراب او بقطعة فحم او حوار ، فانه يظل حبيس هذه الدائرة حتى يأتي احدهم ويمحو جزءا من محيط الدائرة ليخرج منها ، والا فانه يبقى ضمن محيطها حتى يوم القيامة ..

***

كانت الدوائر التي وزع عليها الشاب انسان العالم ، اربع دوائر متتالية بصورة عمودية : فالدنيا منها أسماها الدائرة الفردية وطوق بخط محيطها فئة من البشر لا يدب افرادها الا في المسالك الحيوانية البعيدة ، متنكبين ميادين العواطف والعطاءات الانسانية كلها .. اما التي تليها فدائرة التواطؤ ، وهذه حشر فيها الذين حوله جميعهم ، والديه واصدقاءه وعاثرات الليل وساقي المقهى وبقية المخلوقات البشرية التي تنتظمها خيوط الحياة الاجتماعية . اما الدائرة الثالثة فيتخطاها رأسا الى الرابعة ليقف امام محيطها عاجزا عن حصر اي انسان فيه ، فهذه دائرة السوبرمان ، وهذا الانموذج مات في دنياه في اذهان القطيع ..

ويعود الى الثالثة ، الى دائرته ، هو ، ليجد نفسه وحيدا فيها ، ويروح مع الايام يحاول ان يجد نعتا لها ، واخيرا يهتدي الى تعريفها بدائرة الوعي المشلول . اتعبه الوقوف ضمن محيطها .. تذكر حديث صديقه عن اليزيديين ، وبدأ يقنع نفسه بأنه واحد منهم تاه عن موطن القبيلة وظل رهين دائرته ينتظر قدراً يمحو امامه شيئا من محيط الدائرة يكون بابا للخلاص ...

هنا .. قفز الى ساح شعوره سؤال جديد : وماذا بعد الخروج من الدائرة الثالثة ؟ ليس امامك الا ان تقفز الى الرابعة وتكون الانسان السوبرمان ، او تعود الى الدائرة الثانية وتصبح واحدا من افراد القطيع المتواطيء ...

***

ـ أنت الفأر .. وانت صاحب التجربة ..

ماذا يريد هذا الصديق ان يقول ؟ قبل ان يتكلف الحكمة ويستعرض امامي رصيده من الثقافة عليه أن يخرج من الدائرة الثانية ، ان يكون ـ على الاقل ـ واحدا متميزاً في القطيع ...

ساهزأ من الثقافة بطريقة جديدة واعرض حالتي على طبيب نفسي، اليست تجربة مثيرة ؟ ..

***

كانت ساق سكرتيرة الطبيب أول ما لفت نظره وهو يدخل العيادة، ذلك لانها كانت بارزة بوضع مغر من خلف الطاولة التي تجلس اليها ، اما الساق الثانية فقد اختفت خلف المكتب ...

قال لها : جلستك مغرية .. ورائعة ..

قالت : ماذا تريد ؟

قال : كنت ارغب في مقابلة الطبيب ، اما الان فلا بأس ان تكوني انت الهدف ..

قالت بهدوء : باستطاعتي ان احدد لك موعد المقابلة مع الطبيب في الساعة السادسة من مساء الغد ..

ـ هل لي ان اسألك لماذا لم تغضبي من طريقتي في الحديث معك وانا اراك للمرة الاولى ؟

ـ من واجبي ان اكون طويلة البال مع المرضى الذين يقصدون العيادة ...

***

في اليوم التالي جاء في السادسة والنصف ، فمنعته سكرتيرة الطبيب من الدخول ، قالت ان وقته المحدد قد فات ، فصاح في وجهها : وهل نحن في مدرسة داخلية ؟

وقبل ان تجيب ، ظهر الطبيب امام باب غرفته مستفسراً عن سبب الصياح ، فقالت السكرتيرة : انه مريض الساعة السادسة ..

فصاح الشاب : لست مريضا .. لم اتقدم لاي فحص حتى الآن .

قال الطبيب بهدوء وهو يبتسم : باستطاعتك ان تدخل لتواجه اول الفحوص ...

وعندما دخل الغرفة اشار الطبيب الى اريكة وقال له : تستطيع ان تستلقي .

قال : لن افعل هذا ، الا يمكن للطبيب النفسي ان يتحدث الى زائره دون ان يجعله في وضع المستلقي ..

قال الطبيب : كما تريد .. اجلس على هذا المقعد .

فرد الشاب باصرار : بل سأظل واقفا ، هل يزعجك هذا ؟

قال الطبيب وهو يجلس خلف مكتبه : بالعكس .. تستطيع ان تكون في الوضع الذي تريد ، المهم ان ترد على اسئلتي ...

قال مستنكراً : ولماذا لا ترد انت على اسئلتي ؟

رد الطبيب : ومن قال لك انني ارفض الرد ؟ المهم ان يتحدث احدنا الى الآخر ، فقد اكون انا بحاجة الى نصيحة منك ، انما ارجو ان تفيدني عن اسمك حتى اعين لك خانة بين اصدقاء عيادتي ..

ـ اسمي زياد ..

ـ هذا الاسم الاول .. فما هو اسمك الكامل ؟

ـ زياد ليس اسمي ..

ـ لماذا لا تقول لي اسمك الحقيقي ؟

ـ لنفترض ان اسمي زياد ، او ممدوح ، او بطرس ، هل يبدل هذا من الموضوع شيئا ..

ـ انها شكليات .. على كل حال ارجو ان اعرف اسمك ، وثق ان دفتري بئر عميقة .

ـ اسمي ذوقان سفل التلة ..

ـ هل تمزح ؟ ..

ـ بل هذا هو اسمي الحقيقي ، هل تريد ان ترى هويتي الشخصية ؟

ـ لا حاجة لذلك .. لقد صدقتك ..

ـ قبل ان تكتب الاسم تذكر انه لا يشكل بالنسبة الي اية عقدة .

ـ اعدك بانني ساتذكر ذلك ، والان ، هل انت مصمم على القاء الاسئلة ؟

ـ طبعا ..

ـ تفضل .. وتذكر ان مريضا آخر ينتظر الدور بعدك ..

ـ انا لم احضر اليك لاحلق ذقني .. سادفع لك ما تشاء من المال بشرط الا تقيدني بالوقت ..

ـ كما تريد .. والآن .. سل ما تشاء .

ـ ما هو اسم والدتك ؟

ـ رمزية ..

ـ منذ متى تخرجت من الكلية ؟

ـ منذ ثلاثة اعوام ..

ـ هل تتبول في فراشك ؟

ـ كلا ..

ـ لماذا بدأ الغضب يظهر على وجهك ؟

ـ لانك ... اوه .. عفوا .. انني لست غاضبا ، ولكنك تتخيل ذلك ..

ـ هل اتابع اسئلتي ؟

ـ طبعا .. تفضل ..

ـ هل حاولت ان تقيم علاقات جنسية مع سكرتيرتك ؟

ـ لا اسمح لك بهذا السؤال ؟

ـ ولكنك سمحت لي بان القي ما اشاء من الاسئلة ..

ـ انك تتجاوز حدودك ..

ـ هل يغفر لي هذا اعترافي بانني مريض .

ـ الذي يعرف انه مريض ، عليه ان يساعد الطبيب في تشخيص الداء ..

ـ اذن .. ادع السكرتيرة ..

هنا .. غضب الطبيب وصاح بالشاب الواقف امامه : ولكن لماذا تحشر السكرتيرة في الموضوع ؟ هل تعرفها قبل الآن ؟

ـ لم ارها قبل الآن ابدا ..

ـ اذن لماذا تريدني ان استدعيها ؟

ـ لتكون وسيلة ايضاح ..

ـ ماذا تقصد ؟

ـ سأجعلها تجلس على هذا الكرسي ، وسأرجوها ان تضع ساقا فوق اخرى ، ثم اروح أروي لك مأساتي صادقا ، وقد ابكي ..

ـ تصور انها موجودة ، وارو لي مأساتك .. وابك ان شئت ..

ـ مأساتي يا سيدي الطبيب هي هذه المسافة القليلة التي ينحسر عنها ثوب المرأة ، اية امرأة ، عن ركبتيها عندما تجلس .. ان هذا البياض ينقر عيني .. يتحداني يجعلني ارتكب حماقات سخيفة ، وحادة ، ومختلفة ، فأحاول ان اجد العزاء لدى العاثرات الاجيرات ، ويزداد اتساع المسافة البيضاء احيانا ، ولكني أحس بالقيء .. أريد علاقة نظيفة ، غير مأجورة ، ولا رخيصة ، اريد ان اتخلص من عقدة الركبة هذه ...

قال الطبيب بهدوء : انت بحاجة الى الحب ..

انفجر الشاب يضحك .. يقهقه .. كان يعلم ان الطبيب سيصل الى هذه النتيجة ، كم هو غبي هذا الرجل الذي يتسربل بالبياض ويضع على عينيه نظارة طبية ويكدس في غرفته الكتب الاجنبية ..

وقام الطبيب عن كرسيه كأنه يوحي للشاب بانتهاء المقابلة ، فمد هذا يده الى جيب بنطلونه واخرج ورقة بخمس وعشرين ليرة ، القاها على مكتب الطبيب وقال : انت ايضا في الدائرة الثانية . سأله الطبيب وهو يتقدم نحوه غاضبا : ماذا تقول ؟

فرد الشاب : اقول انك من القطيع المتواطيء ..

وهنا صاح الطبيب : اخرج من العيادة .

***

في اليوم التالي دخل الشاب عيادة الطبيب قبل موعد حضوره ، وفوجيء بأن السكرتيرة ردت عليه التحية بابتسامة عذبة ..

قال لها : سأطلب منك معروفا .

قالت : اطلب ...

قال : اريد ان اطلع على الملاحظة التي كتبها الطبيب بجانب أسمي في سجله .

قالت : آسفة .. هذا من اسرار المهنة المقدسة ، ومن واجبي ان اظل امينة عليه ..

قال : ولكني اريد الاطلاع على الملاحظة من قبيل الفضول فقط ..

قالت : آسفة .. لا استطيع ان اطلعك على شيء .. ثم انني لا اطلع عادة على السجل الخاص .

قال : اذن .. سأطلب جميلا آخر ليس من اسرار المهنة .. اخمشي ظاهر كفي بظفرك هذا الطويل .

ومد اليها يده مقلوبة ، فضحكت ، وخمشت جلده بظفرها ..

***

في المساء .. كان الشاب وسكرتيرة الطبيب يجلسان في خلوة حالمة بأحد مرابع المدينة الليلية ..

وفي نهاية السهرة ، تبين الشاب ان دائرته الثالثة ، كانت بلا محيط ...

دمشق

**جان الكسان**

# ابعاد مسرح الحركة

بقلم ياسين النصير

« ان علة الشيء ارتباطه » المادية الجدليــة

**ــ ١ ــ**

تحدثنا في موضوع سابق ✶ عن الملامح الاولية لابعاد مسرح الحركة دون ان نحدد مفاهيمها النظرية والعملية .

وقبل ان نبدأ في تلك الابعاد ، دعنا نلق ضوءا على معنى الحركــة في الاشياء من خلال اقترانها بمسميات فكرية وعملية عديدة ، اذ يقــال في الادب : الحركة الكلاسيكية والحركة الرومانسية والحركة الواقعيــة والرمزية وغيرها . ولكل من هذه المسميات فروع يطلق عليها حركــة ايضا . كما يقترن أسم الحركــة بالثورات السياسيــة والانتفاضات المختلفة ، ويقال ايضا الحركة الصناعية والحركة الزراعية والحركــة التجارية ، وكما يقال حركة العالم الثالث والحركة الاشتراكية فــي العالم . وايضا حركة الكواكب والنجوم والارض والاقمار الصناعية والى ما لا نهاية من المسميات . وفي كل ذلــك نجدها تارة تعني الاتجــاه والاسلوب وطورا تعني الانتاج والمنهج ، واخر تعني النظام والفلسفة ، كما تعني القانون الطبيعي للكون ايضا .

ومن هذه الزوايا برزت الاهمية « للحركــة » وظهــرت تساؤلات ووجهات نظر مختلفة ، منها هل يختلف معناها عندمــا تكون لاحقــة لمسمى ؟. ام انها لا تختلف .

.. وطبيعي يتحدد مفهومنا « للحركــة » بان تسبق المسمــى « كالحركة الاشتراكية » وليس العكس ، والظاهــر ان سبق كلمــة « حركة » على كل المسميات هو الاساس في فهم جذورها . فعندما نقول « الحركة الاشتراكية » ، يعني ظهور تحركات فــي المجتمع والانسان والتاريخ تتخذ طابعا أشتراكيا في التوزيع والعمل والمشاركة . ومثــل هذه المقومات ، عماد الحركة الاشتراكية .. ومثلها عندما نقول « الحركة البرجوازية » فانه يعني ظهور تحركات في المجتمع والانسان تتخذ طابعا برجوازيا في التوزيع والعمل والاستغلال ، وهذه المقومات عماد الحركة البرجوازية .

.. وكل من مقومات الاشتراكية والبرجوازية يتحدد لنا نوع الحركة التي يسير عليها المجتمع . اذ أن كلا من الاشتراكية والبرجوازية تتخذ من الواقع والانسان والتاريخ وجميــع النشاطات الطبيعيــة مجــالا لتطبيقاتها ، ولكن اختلافا جوهريا يكمن في العطاء الفكري والثوري لكل من الطبقتين ، ومثل هذا الاختلاف لا يكمن في أسم البرجوازية او في أسم الاشتراكية ، بل يكمن في نوعية « الحركة » التي تقوم عليها كــل منهما . وهنا يتوسع لدينا مبدأ « الحركة » توسعا فكريا وعمليا فتشمل من بين ما تشمل الطريق والاسلوب والفكر والتاريخ والجدل واللغــة والمنطق والماضي والحاضر والمستقبل والطبيعة والكــون والحيــاة البايولوجية والاسس النفسية والسياسية والاجتماعية والاقتصاديــة للانسان ... ومثل هذا التوسع في قياس الحركة يجعلها مختلفة فــي النتائج التي تتوصل اليها الاشتراكية والبرجوازية ، فعندما نقــول « الحركةالاشتراكية» لا يعني انها نفس «جملة الحركة البرجوازية»كما لا تعني الحركة مع الرومانسية نفس الحركة مــع الواقعية . كذلــك لا تتشابه في العطاء حركة الكواكب وحركة الارض وحركة النجوم .

✶ الاداب العدد العاشر ١٩٦٨ ــ اتجاهات جديــدة فــي المسرح العراقي الحديث .

**ــ ٢ ــ**

.. لنقترب قليلا من المسرح ، فنجد معنى الدراما واحدا فــي كل الاتجاهات الفكرية والعملية ، فهي فعل وحدث . وهذا يعني ان الدرامــا البرجوازية والدرامــا الاشتراكية تشتركان في نفس التعريف ولكننا امــام واقعين مختلفين في كل من الاشتراكية والبرجوازية ، لذا كــان التعريف للدرامــا ( drame ) بانهــا الفعــل Action في اللغة اليونانية (١) وهي مشتقلة من اللفظ اليوناني ( دراؤ ) بمعنى ( أعمل ) (٢) كمــا تدل الدرامــا ايضا على « الحركة او الحدث »(٣). وتأتي كلمــة « الحركة » كاحدى التفسيرات للدرامــا دون ان نعرف طبيعــة ومفهــوم هــذه الحركــة . فهــل نقــول ان « الدرامــا حركــــة » ، او نقــول « الحركـــة الدراميــة » ؟ . واذا أخذنــا بالقول الاول يعني ذلك نشوء نوع من الفعل الدرامي يتخذ طابعــا متحركــا في المجتمع والانسان والطبيعة . واذا اخذنا القول الثاني يعني وجــود نوع مــن التحركات ذات صبغــة درامية فقط ، مميزة عن بقيــة التحركات الطبيعية والبايولوجية .

.. وخلاصة القول ان « الدراما حركة ديالكتيكية » تمتد فــي جسم الاشياء لتربطهــا وتفسرهــا ، ومن ثم تسوقها للتطبيق والعمــل والانتــاج . كمــا ان كل التحركات في المجتمع والطبيعة والانسان هي درامــا هذا المجتمع وهذه الطبيعــة .

.. ونعود للاشتراكية والبرجوازية ، فمــا نعنيه بالدرامــا البرجوازية يختلف عمــا نعنيه بالدرامــا الاشتراكية . كمــا كنا قــد اختلفنا في مفهومين « للحركة الاشتراكية » و« الحركة البرجوازية » . وفي الادب لا يكفي ان نقــول : الدرامــا البرجوازية او الدرامــا الاشتراكية فقط .حيث أن تعريف الدراما يعني الفعل والحركة ،وفي كليهمــا فعل وحركة ، وعلى ضوء ذلــك تكــون « حركــة الدرامــا البرجوازية » تختلف عن « حركــة الدراما الاشتراكية » باختلاف كل كلمــة مــن الجملتين عن نظيرتهــا في الجملة الاخرى ، والتي هي مختلفــة جذريــا في التطبيق والمشاركــة والعمل والانسان والفكر . لذلك يتم التعريف للدرامــا من خلال المفهــوم العام للاشتراكيــة وللبرجوازية . وما دامت الاشتراكية تختلف عــن البرجوازية فــي الجوهــر والاساس والادب البرجوازي بنوعيــة الحركة التي تولدها.

.. ونجد « اشلي ديوكس » يعبــر عــن المفهوم العام للدراما بقولــه « ان كل المؤلفات الدراميــة التي ظهرت منذ اقــدم العصور تنبض برؤية الانسان وهو يتحرك » (٤) .

وطبيعة هذه الحركة المقصودة هنا طبيعــة ظاهرية اكثر منهــا فلسفيــة او تاريخية ، ويمكــن اطلاقها على غيــر الانسان لخلوها من الزمــان والمكــان والفكر . ولن تصبح اكثر من كونها فعل مجرد .

(١) الدراما ــ تأليف اشلي ديوكس . ترجمة محرر خيري ص١

(٢) الدراما الاغريقية ــ د . ابراهيم سكر ص ٣ المكتبة الثقافية العدد ٢٠٣

(٣) المسرح المصري القديــم ــ أتيين دريوتون . ترجمــة ثــروت عكاشــة ص ١٦٨ .

(٤) الدراما ــ اشلي ديوكس ص ١ ترجمة محمد خيري .

كقولنا في تعريف الشعر بانه الكلام الموزون والمقفى . فما هي هذه الحركة التي يقصدها ديوكس ؟ وما طبيعتها ، وما هي نوعية تلك المؤلفات والافكار التي صدرت عنها ؟ . وهل يمكن ان نقول عن الفكر الاشتراكي بمثل ما نقوله عن الفكر الاستعماري ؟ وهل يصح ان يكون الانسان متساوي في كلا المفهومين للحركة ؟؟ . في حين نجد الغربيين يحددون مفهوما اقل ايجابية للدراما بقولهم « بان الدراما هي الصراع (٥) لكن ما نوع هذا الصراع وما شكله؟ وما هو الاساس المادي المنطلق منه ؟ . هل يدل ان الصراع في الدراما البرجوازية هو نفسه شكلا وطريقا ونوعا ، الصراع في الدراما الاشتراكية ؟ أم ان مفهوم واسم ومدلول الصراع يتحدد بنوع المادة التي تثيره . والفكر الذي يسيره . وتعريف الدراما بانها الصراع هو تعريف شكلي ، مجرد ، مثل كل فكر ، كما انه تعريف عام وشامل ، لا يمكن جعله اساسا في فهم النص الادبي .فالصراع في الدراما الاشتراكية يختلف اساسا وفكرا وعطاءا عن الصراع في الدراما البرجوازية . وليس من تشابه بين الصراعين الا حروف الكلمة . لذا ، وما دام الادب الاشتراكي يختلف عن الادب البرجوازي، يكون عندئذ تعريف الدراما مختلفا في كل من الادبين . ونوضح هذا المفهوم في معنى الحركة نظريا واجتماعيا وادبيا .

**— ٣ —**

.. اما مبدأ الحركة نظريا ، فقد حدده ماركس في مقولته عن الشيوعية « .. ان ما نسميه بالشيوعية هو الحركة الفعلية التي تقضي على الحالة الراهنة . وشروط هذه الحركة تنتج من اسس موجودة في الوضع الراهن » (٦) .

والمقصود هنا بمبدأ الحركة هو التغير المستمر في المكان والزمان والفكر الذي يشكل لنا « الوضع الراهن » . فزمان الانسان « يقاس بالقرارات والمبدعات ،وزمان الطبيعة يقاس بحركة المادة وتغيراتها »(٧) .

.. اما مكان الانسان يقاس بالتطبيق والتحول والتغيير لزمان الانسان والطبيعة ، وفكر الانسان يقاس بصياغة القرارات وحماية الثورة والشروع بالثورة الجديدة التي لا تناقض الثورة القديمة ،لذلك ما قصده ماركس بالوضع الراهن وسياق الحركة لتغييره ، هواعتبار كل من الانسان والاشياء في حالة نقص وتكامل في آن واحد .

ما دام التفكير والتطور والعمل مستمرا فانه يعني تبدلا وتغييرا وتعارضا وارتباطا وتحركا جديدا .

.. ونجد سلامة موسى يقربنا من مفهوم الحركة اجتماعيا بقوله «كل تحريك اجتماعي يحتاج الى تحريك ثقافي وليس هناك غير الامم الزراعية التي تستطيع ان تعيش على ثقافة راكدة ، لا تتحرك ولا تتباين ولا تتنوع . لان المجتمع المتحرك يحتاج الى ثقافة متحركة متباينة متنوعة . ومن هنا ضرورة الانقلاب الثقافي لايجاد انقلاب في الحضارة وهذا ما فعلته الصين واليابان »(٨).

.. والتحرك عند سلامة موسى لا يختلف عن التحرك لدى ماركس، كلاهما للامام ، وكلاهما ايجابي ، وحاجة المجتمع المتحرك الى ثورة هي حاجة بايولوجية تقلب مفاهيمه القديمة لتقيم اخرى على انقاضها تكون اكثر ملاءمة للانسان والحضارة والتاريخ .

وارتباط كل من المجتمع والانسان بنوعية واحدة من الحركة هو ما يجسد لنا القرب الزماني للانتقال الى المكن الملائم « للوضع الراهن ».

(٥) دليل المتفرج الذكي الى المسرح ص ١٠٦ . تأليف الفريد فرج

(٦) ماركسية القرن العشرين — روجيه غارودي ترجمة نزيه الحكيم ص ١٣٦ . منشورات دار الاداب .

(٧) نفس المصدر السابق ص ١٣٩

(٨) نقلا عن الآداب عدد (١٠) ١٩٦٨ بسام طيبي ص ٤٢

.. والثقافة المتعددة التي يقصدها سلامه موسى هو اختلافها في نوعية العطاء لا في القاعدة الفكرية ، هي البناء والتدريب والتحريك للواقع ، والمعنى الفلسفي لكلمة ثقافة حسب قاموس « هايزيش شميدت » يؤكد ان « الاصل الفيولوجي » لكلمة الثقافة هو لاتيني من كلمة « colere » اللاتينية التي تعني التحريك ، العناية ، البناء ، التدريب .. » (٩) . وعلى اساس ذلك تكون الثقافة خاضعة لمفهوم تاريخي ، وهي تجسيد للتطورات الحادثة في الانتقال الى الوضع الجديد . وكل مفهوم تاريخي جدلي « يخضع للتغيير والتبدل » .

.. ومساهمة الثقافة هنا مع الفكر الفلسفي والمادي التاريخي تجعل من ممكنات حياتنا اساسا في فهم الحيوات الاخرى التي تعيش مناقضة معنا ، وطبيعة العمل والحركة هنا يختلف عن طبيعة العمل والحركة في المجتمع المثالي ، وماركس يعلل ذلك « العمل هو الفعل الخالق ولكنه لا يخلق الطبيعة ، بل يخلق الانسان وتاريخه في مواجهة الانسان مع الطبيعة . » (١٠) . في الوقت الذي تكون المثالية انعكاس في مرآة خارج قدرة الانسان كامنة في اللامرئي ، ومحدودة في الهدف ، وتعتبر المثالية فعل مجرد لا يقود الى خارج الطبيعة ، ولا يخلق مكوناتها الا لغرض خلق المثال للنموذج العلوي . ومن هذه الزاوية برزت اهمية الحركة التي يستند عليها ماركس وسلامة موسى .

.. ومقولة « .. الانسان وتاريخه في مواجهة الانسان مع الطبيعة» يضعنا امام مفهومين متناقضين للحركة . فتجريد الانسان من تاريخه، او تفسير قضاياه المادية من غير التاريخ لا يخلق لنا الوضع الجديد لان الانسان يستعمل مقاسات ثقافية « راديكالية » ليفسر بها المستقبل، وعلى هذا المفهوم تقوم فلسفة الجمال عند الشيوعيين والماركسيين كما يقول جوركي « ان علم الجمال لدى الشيوعيين هو علم اخلاق المستقبل » (١١) اذا اعتبرنا ان هذه الاخلاق هي ناتج موحد لتلك المواجهة بين الانسان وتاريخه مع الانسان والطبيعة ، لذلك يتم من خلال حركة الواقع وحركة الثقافة والتاريخ وحركة الفكر ، خلق المستقبل الجديد فان كل « وضع راهن » يحمل في داخله الحركة التي تقضي عليه .

.. اما مدى تجسيد هذا المفهوم في الاعمال الادبية فلن نعثر عليه بصورة كاملة فقد طورت الواقعية الاشتراكية جانبا منه ، كما طورت الملحمة والاسطورة جانبه الاخر .

.. وعن الحركة في الادب فقد عبر بلزاك عنها في الكوميديا الانسانية تعبيرا فرديا من خلال الشخصية المفردة لتغيير المجتمع من خلال حركتها ، ومثل هذا المفهوم هو أقرب الى الوضعية والمكانية منه الى تكوين نظرة عامة ، ودراسة الشخصية من كل جوانبها هي نفسها دراسة المجتمع من كل جوانبه ، ولكن عملية الدراسة هذه كانت تتم من خلال ما هو معروض وظاهر . وليس من خلال ما هو حدسي وكامن . « لا بد للمجتمع ان يحمل في داخله قانون حركته كما هو معروض » (١٢) . وتصوير بلزاك للواقع ، ثم من خلال معروضاته ،ويعني لديه ان مفهوم الحركة التي تمخض عنها هذا الواقع هي قانون طبيعي تسير وتعمل وتجذب وتبني.ويقول اندريه مورمر عن الكوميديا الانسانية بان « الرغبة المسيطرة على بلزاك هي تصوير الحقيقة بكليتها واجزائها في حركتها وقانونية هذه الحركة » (١٣) ويقربنا مفهوم بلزاك من «الكلية» من مفهوم هيغل في « وحدة الوجود » ومن مذهب تين في « الكلي » وهما المسيطران على الجانب المثالي من الفلسفة الانسانية . وعلى ضوء

(٩) نفس المصدر السابق ص ٤٢

(١٠) ماركسية القرن العشرين — ترجمة نزيه الحكيم ص ١٦٢ تأليف جارودي . منشورات دار الاداب

(١١) دراسات عربية ص ٧٥ عدد ١٢ السنة الرابعة .

(١٢) دراسات عربية ص ٧٥ عدد ١٢ السنة الرابعة .

(١٣) نفس المصدر السابق ص ٨٠

ذلك اطلق اندريه مورمر على الكوميديا الانسانية بانها الكوميديا اللاانسانية (١٤) ،رغم تحمس ماركس لها .. فتشعب الموضوعات وعرض الحياة كما هي ، ودراسة الشخصيات من جميع جوانبها ، ومعرفة التناقضات الداخلية لها ، والخارجية ، اعطى بلزاك للحركة مفهوما جديداً في الادب ،هو المفهوم التاريخي ، لذلك كان تحمس ماركس لها على اساس انها تكشف دواخل النفس وتمزجها مع الوضع الاجتماعي العام ، ثم وضع قانونا اشبه بالمسيطر على التغير في ذوات تلك الشخصيات ، فالانسان دائما يولد اشياءه لحاجة ما اليها . ثم نرى صراعا ينشأ بينهما ، وهذا الصراع متحرك وخالق ومن خلاله تولد عملية الارتباط والاتصال بين الخالق ( الانسان ) والمخلوقات ( الاشياء ) ، ثم تفسر لنا هذه الحركة طبيعة التناقض الكامن بينهما فالانسان يحيل هذا التناقض الى حركة في التاريخ ، والاشياء تحيل هذه التناقضات الى واقع متطور ، ومن خلالهما يفسر التاريخ وزمانه والانسان وتاريخه .. وتتم المواجهة عندئذ بين الحركتين وهما أقرب الى فهم احدهما الاخر ، فينشأ اشبه بالتوافق بين حركة الاشياء وحركة الانسان ، ويتم هذا التوافق من خلال فكر متحرك يجمعهما .

.. وعندما يتم التحويل الى واقع جديد قائم على « الوضع الراهن» فان تقاربا وتفاهما يتم بين الانسان والاشياء وذلك لقربهما الفكري ولتوحيدهما الخط التاريخي للتطور ، واذا ما توافقت الحركتان استطاعتا ان تخلقا نموذجا جديدا ، ونبسط فكرتنا عن الحركة هذه بمفهوم الاشتراكية . فالانسان الاشتراكي اذا لم يكن لديه استعداد للتغيير والتبديل ، فانه سيصبح حجر عثرة في التطور ، كما ان هذه الاشياء اذا لم تحمل في داخلها قانون تطورها المتحرك تصبح هي الاخرى حجر عثرة في التطور . واي قصور من كليهما يعني قصور من الفلسفة التي تجمعهما . لذلك لا يتم خلق مكونات الحركة الجديدة ما لم يكن هناك توافق بين الانسان الاشتراكي واشيائه التي خلقهاوكونها « والانسان اذ يغير الطبيعة يغير ايضا نفسه » (١٥). ولا يتم هذا التغيير الا على اسس ايديولوجية واضحة وتطبيق عملي يؤكد صحة هذه الاسس . وادب اشتراكي موجه يفسر تلك العملية من خلال حركة الانسان والاشياء ، والتاريخ . ولنحاول توضيح مبدأ هذا من خلال الدراما ككل .

ـ ٤ ـ

ونعود للدراما حيث الاساس في فهم مبدأ « الحركة » في المسرح، وهي وجهة مقالتنا هذه ، فالدراما البرجوازية التي نشأت في القرن الثامن عشر كانت فرنسا وانكلترا قد كونتا الكلاسيكية الحديثة ( كورني وراسين ) وهما قمة الدراما البرجوازية وقتئذ وهم هذه المدرسة :

١ ـ البحث عن الضحك على حساب الاخلاق

٢ ـ فضح ووهم السخف لصالح البشاعة .

٣ ـ التساهل مع متطلبات الحياة الاجتماعية على حساب حقوق الوجدان والضمير (١٦) .. ثم مكنت هذه الدراما الى القضايا الدينية والعقائدية والاهتمام بالافكار اكثر من الاهتمام بالفن ... كما تعتبر « الكوميديا الدامعة التي اسسها فولتير دراما برجوازية ايضا .

ومن خلال اعطاء الهزليات ولدت « الواقعية الدراماتيكية » التي جمعت الحقيقة والحساسية والاخلاقية ، واصبح مفهوم الواقع كما عبر عنه بومارشيه « لوحة امينة عن اعمال الرجال (١٧) » واتضح فيما بعد اتجاها عبر من خلال الوهم بالواقع تعبيراً عن الواقع نفسه ، لاعتماد الخيال الذي ينسي بعض اكاذيب الواقع . ومن هنا تدرجت الدراما البرجوازية الى الرومانسية لتصبح دراما قائمة بذاتها . فنشأت منها الميلودراما التي مزجت بين « فن الايماء والاوبريت الغنائي » . وقد عرفها جان جاك روسو ـ اي الميلودراما ـ بانها « نوع من الدراما تتتابع فيه الموسيقى والكلام بدلا من ان يسيرا معا . وتعلن فيه الجملة الموسيقية عن الجملة المنطقية وتهيىء لها »(١٨) وهي بالاضافة الى ذلك جلبت احاسيس ومشاهد جميلة اعتبرت نموذجا جميلا ، فاصبحت الميلودراما منقبة عن الحقيقة وما هو طبيعي .

.. ولكن خاطفا خطف روح الميلودراما وجعلها اكثر ايجابية من اي وقت مضى . الا وهو التاريخ ، فاصبح المسرح التاريخي « هو احد الاشكال التي اتخذتها الدراما الرومانطيقية لتفرض نفسها تدريجيا» (١٩). ثم اصبحت التراجيديا التاريخية احد فروعها ، بل واكثر اهمية . وكانت الرومانطيقية الانكليزية اكثر عطاءا واستجابة للتاريخ من غيرها. فتراجيديات شكسبير وراسين ذات الطابع البرجوازي والموضوع الواقعي هي المعين الذي اعطى للرومانسية في القرن التاسع عشر اهمية عظمى ، فسيطرت على جميع النشاط الثقافي والفكري . ثم اصبحت فيما بعد الاحساس في فهم الواقع الاشتراكي عند جوركي ، بعد ان مزجت السحر والخيال والاسطورة والعادات الشعبية والتاريخ والامل، واصبح للرومانسية هدف يفوق هدفها في جلب الاحاسيس والاعتماد على المشاهد العظيمة والتفتيش عن الحقيقة المعروضة وعن الطبيعي المكشوف .

.. وعند مطلع القرن العشرين سيطرت الواقعية على قطاعات كبيرة من النشاطات الفكرية ، فبرزت اهمية اخرى للتاريخ وللاسطورة وللادب الشعبي وللخيال . واستمد العلم قبل غيره مادته منها ، ثم اصبح عنصراً فعالا في تحويل الافكار المجردة الى واقع متخيل ، واصبح الخيال نفسه واقعا محتمل الحدوث ، ومن خلال هذه الحركة الواسعة الجبارة ولدت في القرن العشرين بذرة الواقعية الاشتراكية لتكون القاسم المشترك بين الرومانسية والواقعية النقدية . ويؤكد لنا لينين اهمية الخيال في ذلك بقوله : « المعرفة ليست انعكاسا في مرآة ، بل هي فعل »معقد ، فعل من عناصره ، امكان التحليق بالخيال خارج الحياة، بل امكان تحويل المفهوم المجرد الى فكرة متخيلة ، لان في التعميم الاكثر بدائية بعضا من الخيال ، ولان العكس صحيح ايضا ، فلا يعقل انكار دور الخيال حتى في اكثر العلوم صرامة » (٢٠) تعتبر هذه النقطة الاساس في فهم الواقعية الاشتراكية والمدخل الاساسي لمسرح الحركة، والذي من عناصره ومكوناته كل الآثار الفكرية من الدراما البرجوازية الى الواقعية الاشتراكية موجودة بشكل يربط بين مقوماتها الفكرية ويحرك اجزاءها لعملية جديدة .

.. فالحركة هنا فعل خلاق ، مولد ، حاصل ، ذروة .. سبب ونتيجة ، ثورة في الشكل وثورة في الفعل ، هي جوهر الوجود وتعبير عن صراع المتناقضات ، وهي بالتالي التطبيق العملي لوجود الانسان ( انا اتحرك ، اذن انا موجود ) . فالحركة هي الوجود ... ليست ذاتية فردية ، هي مزج ( الانا ) مع ( الآخرين ) بل وتتم من خلالهما مع ( الاشياء ) لتصبح للاشياء ذوات اخرى لها نفس فعاليتنا في التغيير والتحويل والارتباط .

.. وفي الادب ، حيث يصعب لم هذه المقومات في اتجاه واحد ، لذلك تمردت في مواقف كثيرة ، وانحسرت من جهات اخرى ، ثم برزت بعض جوانبها في الملحمة والواقعية والرمزية . وحيث انه من الصعوبة لمها جميعا في اسم واحد يطلق عليها ، لذا كان مسرح الحركة هو اسم

(١٤) نفس المصدر السابق ص ٧٥

(١٥) ماركسية القرن العشرين ص ٢٢١ . روجيه جارودي ترجمة نزيه الحكيم منشورات دار الاداب

(١٦) فن الدراما ـ ميشيل ليور ص ١٤ وما بعدها . منشورات عويدات

(١٧) نفس المصدر السابق

(١٨ ) نفس المصدر السابق

١٩ ـ نفس المصدر السابق ص ٥٥ .

٢٠ ـ ماركسية القرن العشرين ص ١٦٢ روجيه غارودي ـ نزيه الحكيم ـ منشورات دار الآداب .

معبر عن معنى الحركة الانسانية خلال مسيرة الادب تلك ، ثم تكوين وجهة نظر معينة باستطاعة المسرح والرواية ان يقوما بهـا في الوقت الحاضر .

وسنحاول هنا معرفة الاسس التي اشتركت بها جميع المقومات ، ثم استعاراتها من سابقتها لتقوم عليها نظريتها المغايرة لها كما حدث في قيام الواقعية على الرومانسية ، والواقعية الاشتراكية على الواقعية التقدمية .

.. وبعملية حسابية بسيطة نجد ان هناك ثلاثة عوامل تشترك فيها جميع المدارس السابقة . وهذه العوامل هي الفكر والواقع والتاريخ ، وقد تغيرت بعض هذه العوامل خلال مرورها مـن خلال مدرسة معينة كالكلاسيكية مثلا ، فقد استخدمت القضاء والقـدر واعتبرته تاريخا او بديلا لها ، كما فهم الواقع على انه الطبيعة في الطبيعية ، وانه الاشياء الجامدة التي يؤثر فيها الانسان وحده دون ان تساهم هي في بلورة أي اتجاه معين . كما تنوع الفكر واستخدمه الانسان فـي شتى الضروب ، وتحت شتى المسميات . الفكـر البرجوازي ومشتقاتـه ، والفكـر الاشتراكي وتطبيقاته المختلفة ، ثم اتخذ كل فكر اتجاهـا معينا ومدرسة يرى من خلالها الواقع والتاريخ والاسطورة بشكل يختلف عما يراه الفكر الآخر وهكذا تشعبت هذه العناصر الثلاثة لتكون بمثابة الاساس المادي في فهم كل نظرية في الادب .

.. وما يهمنا هنا هو الاتجاه الاشتراكي فقط ، الذي يجمع بيـن الفكر والواقع والتاريخ كأسس ثابتة في تكوين وجهة نظر معينة شهدت تطبيقاتها العلمية والفكرية نجاحا باهرا ، والنقطة التي نحاول التوصل اليها من خلالها . هي التنوع الحاصل فـي هـذا الاتجاه . فالمسرح الواقعي له مميزات تختلف عن المسرح الملحمي، وهذان المسرحان يختلفان عن المسرح التسجيلي ، مع انهما مشتركان جميعا في الواقـع والفكـر والتاريخ . ومبدأ الحركة هو القاسم المشترك بين هذه المسارح جميعها مع ان جذور هذا القاسم المشترك موجودة فـي المسرح الكلاسيكـي والطبيعي والرومانسي باعتبارها الاساس المادي والفكري .

.. فالفكر الذي نقصده هنا هو نوع النظرية التي يدين بها الكاتب ومدى التزامه بها والتطبيق عليها . فالنظرية الاشتراكية مثـلا تفسر التاريخ والفلسفة والكون تفسيرا ماديا . لذلك فان جميع التناقضات والعلاقات التي تتم بين هـذه الفلسفـة والتاريـخ والواقع والكـون والانسان هي مادية في وقت واحد . ويعتبر الفكر الاشتراكي جوهـر جميع هذه التحولات ، فكل قضية تطرح في المسرح الواقعي مثـلا يجب ان تمتد في الماضي والحاضر والمستقبل ، ويتم هذا الامتداد من خلال تاريخ تلك القضية وعلاقتها بوجود الانسان واشيائه وتناقضاته وقضاياه وعلاقتها بالآخرين وبالتطبيقات العلمية والفلسفية فلا يجوز ان ينمو جزء من جسم هذه القضية بدون ان تحس به الاجزاء الاخرى والا اصبـح ورما خبيثا يستوجب قطعه ، لذلك يعتبر الفكر الاشتراكي كـل القضايا التي تطرح في المسرح يجب ان تكون مادية حتى لا تعطي الفرصة للاجزاء الاخرى بان تشهر سلاحها ضدها .

.. واما الواقع فهو المكان الذي « يضم » جميع تلـك التأثيرات المتبادلة العديدة التي يمكن ان يدخل فيها الانسان بقدرته على التجربة والفهم (٢١) » . فاعطي هنا للواقع موجوداته المادية الماضية وتأثيرات الانسان الحاضرة وخلاصة فكر البشرية من جميع التجارب محاولا صب مفهوم عام وشامل وجاهز امام الانسان الاشتراكي الجديد لينظر اليـه بوجهة نظر جديدة ويستعمله في مجال يختلف عـن مجالات استعماله السابقة ، وهنا باستطاعته ان يستفيد من تجارب الآخرين دون ان يقول ممن هي ولمن . باعتبار ان الواقع ليس مصنوعا بالمعمل بـل الفكـر والانسان والتاريخ والفلسفة .

.. ويقرب مفهومنـا هنا المسرح، اذ تعتبر الكلاسيكية والرومانسية والرمزية اسسا مادية ماضية وتراثا يستخدمه الانسان الجديد في عمل جديد دون ان يقلده او يحاكيه ، بل يقلبه ليصبه في مفهوم جديـد يساير الفكر الذي يدين به ذلك الكاتب .

.. اما التاريخ فهو القالب الذي يفسر لنا تحول ونمو وتطـور وارتباط وحركة كل من الفكر والواقع . وما دامت هذه العملية تتم في جميع مجالات الطبيعة والكون ايضا ، اصبحت عندئذ الجوهر الاساسي لكل القضايا الفكرية والفلسفية . واكثر ما يستخدم التاريخ في المسرح هو الاسطورة . باعتبارها تراثا متحركا يقيس لنا التفاعلات الجديدة من وجهة نظر قديمة وارتباط جوهري بين مـا هو ماض وما هو حاضر .

.. والاسطورة هنا هي المقصودة في مسرح الحركة ، ومـن خلالها نستطيع ان نلمس استعاراتها في المسرح الواقعي والملحمـي والتشوق الجديد لها في المسرح التسجيلي الذي احالها الى شرائح مـن التاريخ يلصقها المؤلف لتتابع مشهدا معينا في المسرحية .

.. ولم تقتصر الاسطورة على المسارح الحديثة ، بـل استعملهـا المسرح الكلاسيكي بثوب الآله والقضاء والقدر والجبرية ، كما استخدمها الرومانسي باعتبارها مثالا يحتذى به من العاطفة والوجدان والخيال كما استخدمها العلم ايضا استخدامـا يليق بها ، ويأتـي استخدام المسرح الواقعي للاسطورة كأساس مادي . ونجد اكثر المسارح استجابة مـع الاسطورة هو المسرح الملحمي . وقبل ان نأتي على مدى الفاعلية التي اثرت هذه المسارح بالاسطورة او الاسطورة بها التلقي ضوءا على الاسطورة ماهي؟. وكيف يمكن استعمالها ؟. وهل كل الاساطير تصلح ؟. ثم هل يختلف استعمالها من فكر الى آخر ليختلف تفسيرها وعطاؤها ايضا ؟...

.. والواقع ، ليس كل اسطورة تصلح لان تكون هدفا ننمي علـى هندازها مسرحنا أو ندخل واقعنا ونفسره من خلالها ، بـل « هنـاك اساطير لا تخدمنا في شيء او تؤذينا ، لانها تقود الى لا مكان ، وهنـاك اخرى توجهنا نحو المركز الخلاق في ذواتنا ، وتفتح لنـا آفاقا دائمة الجدة ، وتساعدنا على تخطي حدودنا . اساطير « مغلقة » واخـرى « مفتوحة » وهذه الاخيرة وحدها هي الاساطير الحقيقية » (٢٢) .

واسقاط بعض الاساطير من حسابنا يعني ان الموضوعات الحديثة تخرج عن المفاهيم الاسطورية القديمة ، وقد نجد الاساطير المغلقة عند الفكر الاشتراكي مفتوحة عند الفكـر البرجوازي ، كما نجـد بعض الاساطير المفتوحة لا تصلح كلها للمسرح . وقضية الحركة في الاسطورة هي استمرارها وبقاؤها وملائمتها للفكر الحديث بحيث اذا اضيفت الى عمل ادبي لا تصبح غطاءا له ، بل زيادة في حركته وارتباطـه ، وبحيث لا يمكن فصلها عن بقية الموضوع بنوع من الحوار او المشاهد ، اذ تتم عملية وجودها في النص كاي قضية مطروحة حديثا . وما دام الموضوع المعالج هنا في العمل الادبي غايته الكشف عن الجوهر ، فـان وجـود الاسطورة فيه هي بمثابة المعين الاساس في الكشف عن ذلـك الجوهر ، هي اداة مستخدمة حديثا رغم انها حدثت في الماضي « كما انها اجابة حادة ضد الموروثات الواقعية المفروضة على الانسان من مادية وروحية » فالاسطورة كما يقول فان ديرليوف هي عودة الى الجوهر : الى الانسان الذي ينتصب والذي يعرف كيف يقول « لا » لما اعطي له كواقع » (٢٣). اي انها سلاح بيد الكاتب ليواجه بهـا المفروضات الفكرية والواقعية الاخرى ، وهي بدورها ايضا سلاح لاثبات مفروضات اخرى بمواجهـة المفروضات السابقة . لذلك كان المفهوم المادي للاسطورة « هـو توفير نموذج منطقي لحل تناقض » (٢٤) كما يقول ليفي ستروس . ويعني ذلك في القرن العشرين البحث عن جوهر التاريخ لوضعه في مجالات التطبيق العملية والعلمية الحديثة ، ايمانا بان التاريخ هو ايضا مفسر ومفسر ، قائد وجندي ، ولكن ذلك يجب ان لا يطغى في العمل الادبي، والاسطورة

---

٢١ ـ الاشتراكية والفن ـ سبنسر فيشر ص ١٥٧ ترجمة اسعـد حليم .

٢٢ ـ ماركسية القرن العشرين ص ٢٠٩ ترجمة نزيـه الحكيم ، تاليف جارودي . منشورات دار الآداب .

٢٣ ـ نقلا عن ماركسية القرن العشرين ص ٢٠٩ .

٢٤ ـ نفس المصدر السابق .

احدى سمات الجوهر التاريخ . ولماركس رأي جوهري في ذلك « يمكن ان يصبح التاريخ والاسطورة هنا مجالا اوسع مما ظهر . اي اننا خلال حركة الوضع تظهر الاسطورة » ولم يقل ماركس او غيره ان من خلال الاسطورة يظهر الوضع . وهنا اختلاف جوهري بين المسرح الملحمي والواقعية الاشتراكية . ففي الملحمي يستعين بالاسطورة لتفسير الوضع الراهن ، وفي الواقعية الاشتراكية تظهر الاسطورة كجزء فعال من جسم الوضع الراهن .

.. وما نستخلصه من التزاوج بين الاسطورة والتاريخ هو مبدأ الحركة الذي يجمع بينهما وتشغيلها لوحدة كاملة « فالاسطورة ليست للتاريخ وحدها ، بل هي ( للتاريخ والجغرافية والاجتماع ) » . هي صياغة لهم ، ولكنها صياغة أولية ، وما على الانسان الا تكملة تلك الحركة من خلال الفكر والواقع .

.. وما اعطاه ماركس للتاريخ من اهمية في تفسير الفلسفة المادية نجد نفس الاهمية يوليها للاسطورة . وفي رأينا لن تكون كل اسطورة صالحة كما قال جارودي ، بل ان التاريخ هو الآخر لا يستوعب تلك الاساطير غير المفتوحة في عمليته التفسيرية للمادية . بل ان مثل هذه الاساطير ( المغلقة ) لا يجمعها بالتاريخ الا صفة الماضي فقط . وعلى ضوء ارتباط الاسطورة بالتاريخ ، والتاريخ بالاسطورة نجد ارتباطا آخر متولدا من هذا الارتباط ، هو ارتباط العلم بالاسطورة ، والاسطورة بالعلم . فالبناء التخيلي عند ( ا.ج.جي.ويلر ) أمدنا بحقائق علمية من خلال عملية حدسية لظواهر الاشياء . واهتمام العلم بالظواهر الجزئية النسبية اعطى للاسطورة مفهوما ماديا ، اذ هي الاخرى تهتم بما يحرك هذه الظواهر الجزئية النسبية . ففي حركة النجوم والكواكب والمكننة العلمية ارتباط بالخيال والخرافات والعادات الشعبية من زوايا مختلفة . وهذا الارتباط يتم في أوليات التفكير ، لذلك كان الارتباط بين الاسطورة والعلم ارتباطا رحميا ووجود شبه مادي بينهما رغم التباعد في الفكر الاسطوري والفكر العلمي . « لعلنا سنكتشف ذات يوم ان منطلقا واحدا هو الذي يعمل في الفكر الاسطوري وفي الفكر العلمي على السواء » (٢٥) كما يقول ليفي ستروس . ولكن هذا المنطلق لن نكتشفه الآن ، بل هو وجد منذ زمن قديم والتحما سوية بحيث يصعب فصل احدهما عن الآخر . وكما اننا نجهل منشأ العلوم الاولية الا من خلال الظواهر الحدسية . كذلك نجهل الوظيفة الاولية للاسطورة ، لانها تتفق مع العلم في المنشأ والمصدر . ووجود كل من العلم والاسطورة الآن هو وجود علمي في آن واحد ، ما دام يوجد « هنا تماثل في الوظيفة : كلاهما من عالم العلل الخفي، المختلط بعالم المعلولات المحسوسة »(٢٦). والمغامرة التي بدأها الانسان بعدئذ هي عزل الاسطورة عن العلم وعن التاريخ ، باعتبار ان مفاهيم هذا الانسان هي الاخرى معزولة عن بعضها ومختلفة ، وعملية التأمل البشري هي تكوين الفكر الاشتراكي الذي اخذ على عاتقه تفسير الارتباط بين العلم والتاريخ والاسطورة والواقع اصبح لكل تلك المقومات صدى فكري وعملي يفوق ردود فعل الانسان الآلية ، بل انها مزجت الشيء مع نفسه ، الانسان مع وجوده ، الفكر مع المادة ، ولكن هذا المزج اصطدم بعقبة الفكر البرجوازي هو الآخر ، حيث فسرت البرجوازية الاسطورة على انها « الحالة الاصلية للاشياء » (٢٧) منكرة دور الفكر في المساهمة بهذه الحالة الاصلية ، والتفسير الوجودي لكتابي « اصول الدافع الجنسي واللامنتمي » لكولن ولسون « يؤكد وجود نزعات معادية للانسان ، متخذة من الاسطورة اساسا في فهم الانسان ، وبان الجنس تغيير أساسي في الوجود ، منه ومن خلاله

٢٥ ـ نفس المصدر السابق ص ٢١٣ .

٢٦ ـ من الفعل الى التفكير تأليف هنري والون ـ نقلا عن ماركسية القرن العشرين .

٢٧ ـ الاشتراكية والفن سبنسر فيشر ص ١٤٣ ـ ترجمة اسعد حليم .

يوجد الانسان ، لذلك كان هم كولن ولسون « هو تكوين عصر جديد يعادي النزعات الانسانية »(٢٨) لذلك عمد الفكر البرجوازي انطلاقا من مفهوم الاسطورة بأنها « الحالة الاصلية للاشياء » الى تجريد كل النشاطات الاخرى عن العمل والى اظهار الرومانسية الجديدة بعدئذ التي اخذت على عاتقها انكار وجود مثل هذه الاشياء الخلاقة في الواقع والفكر . فاستخدم الرومانسيون الاسطورة كمنقذ لهم من الزيف العاطفي المنمق ، فالتجأوا الى « اللامعقول باعتباره المعبر الاساسي عن «وجود» الانسان » كما يؤكد ذلك سبنسر فيشر . والواقع ان ما يعبر عنه كولن ولسون وادب اللامعقول هو جوهر الرومانسية الحديثة التي بدأت مغامرتها في عزل الانسان عن وجوده والفكر عن المادة والشيء عن نفسه، وتكوين رباطات أخرى تولدت من عبث الاشياء بالانسان والقدر والصدف والظروف ، ومن كل ذلك يمثل هذا المنطلق انهيار الادب البرجوازي من داخله . فقد عمد كولن ولسون في روايته الشك الى تحمل بطل الرواية الى قضية معينة هي عصارة الوجود اليهودي ، وضغوط الفلسفة والسلطة والدين عليه ، فكان تمرده بمثابة مخرج رومانسي لازمة الوجود عنده ، بينما أدب كافكا وبريخت يصوران الواقع الاجتماعي في رواياتهما تصويرا علميا ، فقد « عمدا الى تغريب هذا الواقع ، ولما كانت الاساطير القديمة تمثل خلاصة الماضي التاريخي ، جاءت كتاباتهما لتقطير جوهر الحاضر التاريخي » (٢٩) من هنا برزت الاهمية في مسرح الحركة من خلال الفكر الاشتراكي والواقع والاسطورة كأسس ثابتة في وجوده .

**ـ ٥ ـ**

ونجد التفسير المادي لهذه الاسس موجودا في مبدأ « الاغتراب » .. ومع ان « الاغتراب » يختلف لدى كل من كافكا وبريخت ، الا انهما يعتبران الوجه المضاد للرومانسية الجديدة .

.. واذ يعتبر مسرح الحركة « الاغتراب » أساسا في تكوينه ، الا انه يعزل ما بين « الغربة » و « الاغتراب » . فالغربة تعني العزلة والضياع والانقطاع بالعالم ، كما تعني الفردية . والفكر البرجوازي يؤكد في خطه الرومانسي الجديد أهمية قصوى للغربة . اما الاغتراب، فهو مبدأ « خارجي » يتم بين العمل والانسان ، كما يعتبره ماركس . وما دام العمل مصدرا خارجيا ، للانسان . لذلك كانت العلاقة بينهما لا تتم الا من خلال عمل مفروض عليه ، ولا يتم الاغتراب في النظام الاشتراكي بل يتم في النظام البرجوازي وبين العامل والعمل في ظل ذلك النظام .

.. ويعتبر ادب كولن ولسون الوجه الحقيقي « للغربة » وهو قمة الرومانسية الجديدة ، ويقول ولسون حول ذلك الاتجاه بأن الغريب « يقف بوجه المادية العلمية التي تسود العالم المعاصر .. وفي وجه المناطقة الوضعيين امثال ( آير ) و ( رسل ) » (٣٠) ومثل هذا الانسان الفرد لا يعطي لمسرح الحركة أية قدرة على فهم العالم . لذلك، فالتغريب الذي عناه ماركس هو ناشيء عن العمل في ظل النظام البرجوازي مع العامل في ظل نفس النظام .. واذا فهمنا ان غريب ولسون هو ما يعيش في ظل النظام البرجوازي ، فانه سيلتجيء الى الدين حتما ، باعتباره المنفذ الوحيد لديه « الغريب رجل كان سيجد لنفسه مكانا في ظل الدين لو أنه كان يعيش في عصر الايمان » (٣١) ولكن الانسان الحاضر لا يعيش الا في عالم نصفه ديني ، ونصفه الآخر لا ديني . كيف اذن يمكن قياس غربته ؟ وهل يحس بنصف الوحشة ؟ وهل يناصب العقلانية والمادية العداء ؟. بينما يكون مبدأ « الاغتراب » ديالكتيكي يسير مع فلسفة العصر ويكشف بالاشتراكية ولا يعرف لنوازع شخصية او لاهوت

٢٨ ـ نفس المصدر السابق ص ١٤٤ .

٢٩ ـ نفس المصدر السابق ص ١٤٨ .

٣٠ ـ الفكر المعاصر عدد ٢٨ ص ٦٦ .

٣١ ـ نفس المصدر السابق .

او صدف او حظوظ ، فالغريب مرتبط بعصر أو بمبدأ فلسفي له نظرة في القيم الدينية . بينما « الاغتراب » مبدأ يقوم اساسا على نقد هذه القيم . والغريب يريد ارجاع العالم الى القرون الوسطى ، بينما الاغتراب تفتح واستفسار ونقد لكل القيم الجديدة ، حتى الاشتراكية منها .

.. وبريخت استعمل « الاغتراب » وجعله محور المسرح الملحمي ، واضاف اليه في العمل المسرحي ما يكمل هذا المبدأ فكانت الموسيقى عبارة عن « انها تقوم اساسا بوظيفة المصادمة والتشتيت للانطلاق العاطفي للجمهور » (٣٢) لذلك يعمد بريخت الى اظهار التغريب شكليا امام الجمهور مؤملا من وراء ذلك كله الى اعطاء الممثل دور التمثيل فقط ، فهو - أي الممثل - « يعرض الشخصية ولا يتقمصها ، انه يمنح الشخصية الحياة من امكانياته الصوتية والحركية ، ولكنه يدفعها امامه عارضا اياها على الجمهور ... » (٣٣) .

.. ويأمل بريخت من وراء ذلك كله الى اظهار « الاغتراب » بين الممثل ( العامل ) في رأي ماركس ، والنص والموضوع ( العمل ) في رأي ماركس ، ولكننا ازاء عملية شكلية . ففي العمل والعامل تصادم حتمي، بينما بين الممثل والموضوع تصادم اختياري ، مجرد عرض . وهنا يكون التقاء مسرح الحركة بالمسرح الملحمي التقاءا ناقصا ، بحيث لا يعطي للشكلية اساسا في دور الاغتراب ، لان في مسرح الحركة لا تكون شخصية واحدة تمثل المشاهد التركيبية . فهو يميل الى ان يكون كل مشهد له شخصياته المعينة وما يربطها هو الفكر والموضوع المتحرك الواحد .. ومهما يكن من تقارب بين المسرح الملحمي والحركي فان « الاغتراب » في مسرح الحركة ، هو حركة بذاتها ، بينما في المسرح الملحمي صورة شكلية للحركة . وعلى ضوء ذلك يتحدد مفهوم الفكر والواقع والاسطورة في مسرح الحركة تحديدا ماديا .

.. ومن خلال ذلك نميز الفرق بين المسرح الواقعي والملحمي ، هو ان الواقعي يأخذ حالة واحدة ليعرضها ويناقشها ويبدي رأيه فيها طارحا من خلالها فلسفة الكاتب ، بينما المسرح الملحمي يعتبر كل الحالة التي عرضها المسرح الواقعي هي جزء يختصرها ليصيفها الى أجزاء اخرى تمر جميعها من خلال شخصية واحدة كما في مسرحية « الام شجاعة » حيث تشهد الحرب الدينية ولمدة طويلة ولمشاهد متعددة من خلال شخصية « الام شجاعة » ... واختلاف كل من الواقعي والملحمي عن مسرح الحركة هو الانفصال التام بين شخوص الحوادث ان امكن والانتقال الزمني والمكاني وحتى العصر ، الفلسفي الذي هو محوره . وهنا يلتقي بالواقعية الاشتراكية التقاء كاملا .

## - ٦ -

.. ويعتبر المسرح التسجيلي اضافة الى مسرح الحركة ، فهو الى جانب اهتمامه بالشرائح التاريخية ، نراه يهتم بالقضية الاساسية التي تربط هذه الشرائح ، عارضا اياها ودون ان يبدي وجهة نظر فيها كما يقول الدكتور يسري خميس في مقدمة مسرحية « ماراصاد » لبيتر فايس ، والتي تعتبر المثال الوحيد لدينا من المسرح التسجيلي « ان كاتب المسرح التسجيلي يسلخ شرائح من التاريخ ويقدمها لنا ، ولا هدف له الا عرض حقائق تاريخية معينة دون ان يبدي وجهة نظره » (٣٤) .

لكننا نجد نفس المسرحية تنادي بالحرية والثورة وهي بدورها تجسيد حي للثورة الفرنسية من خلال حياة الفيلسوف والكاتب ( مارا ) ومن نقيضه البرجوازي ( صاد ) . والمسرح التسجيلي اكثر المسارح تحديدا لالتزام الكاتب لما يطرحه من قضايا عصره ومهام الاشتراكية .

٣٤ - مقدمة مسرحية ماراصاد ترجمة دكتور يسري خميس نقلاعن

٣٣ - نفس المصدر السابق ص ٦٥ .

٣٤ - مقدمة مسرحية ماراصاد ترجمة دكتور يسري خميس نقلاعن جريدة الثورة العراقية .

.. وبيتر فايس اراد أن يلم باجزاء الحياة الانسانية من خلال ( ماراصاد ) ثم يتأمل من وراء ذلك الكشف عن جوهر تناقضات هذه الحياة . فالانسان الثوري عند بيتر فايس « هو الانسان الذي يتحرك داخل اوسع نطاق ممكن من الحرية وخارجه في سبيل التعرف عن المعنى الحقيقي للحياة » (٣٥) ولما كان كل من المسرح الوجودي والملحمي والواقعي لا يعطي للانسان المعنى الحقيقي الكامل لقصورها على موقف معين كما في الوجودي او جزئية معينة كما في الملحمي ، أو قضية كما في الواقعي ، لذلك كان التسجيلي جامعا بينها وموحدا لحرية الانسان من خلالها ومعطيا للشمولية اساسا في تسطير الاحداث التي تظهر في المسرحية وكأنها خالية من حدث مميز .

وبالحقيقة هي مجموعة احداث داخل اطار فكري وفلسفي موحد . لذلك يكون المسرح التسجيلي اقدر المسارح « على ابراز الرؤية الشاملة لكل من التاريخ والعصر ، فهو باعتماده على احداث الماضي ، ووقائع التاريخ ومحاولته تفسيرها في ضوء العصر الجديد مع التركيز على اضاءة الجوانب الاجتماعية وابراز العنصر الانسيابي انما يساعد انسان الحاضر على فهم الواقع ، ومحاولة اكتشاف وسائل وغايات جديدة للتغيير » (٣٦) . ولما كانت عملية التغيير هذه تتطلب تجسيدا على المسرح عمد بيتر فايس الى السينما والى المسرح داخل المسرح والى الاستفادة من الباتوميم وهذا ما قرب المسرح التسجيلي من الموجة الجديدة في السينما من أمثال ( آلان رينيه وانجمار برجمان وجون لوك وغيرهم ) ..

.. ومسرح الحركة يستفيد من التسجيلي اختياره للشرائح التاريخية والنماذج الشخصية وتعددها مع اختلافها في التفكير والمنهج والاسلوب ، كما يتفق معه في التزام الكاتب بالاشتراكية التي تمر من خلال تلك الاحداث مرتبطة بحركتها الديالكتيكية مع التاريخ ، ولكننا نجد المسرح التسجيلي يخفق هو الآخر في مسألة العثور على نموذج متكامل من داخل النوع الواحد ، فمثلا ( مارا ) يمثل الوجه الثوري ، لذلك فتش عن نقيضه ( صاد ) . وكلاهما يظهر الآخر ، وربطهما باحداث الثورة الفرنسية ، وحاجة الشعب الى الخبز والحذاء والقراءة . ثم ربط الاشتراكية في الوقت الحاضر بمفهوم ( مارا ) الثوري ، مع ان ( مارا ) نفسه لم يكن اشتراكيا ، بل كان ثوريا في مفهوم القرن الثامن عشر « فهو رجل أباحي النزعة ، احادي النظرة غرق في ليل الخطيئة والخطأ وقضى أكثر حياته في السجن لسلوكه المنحرف وفي المصحة العقلية لشذوذه الجنسي » (٣٧). ولكنه لا يمنع كتاب المسرح التسجيلي من اختيار شخصياتهم من التاريخ . فالنازية وسوءاتها اصبحت موضوعا للمسرح التسجيلي والملحمي واللامعقول . وكل من هذه المسارح يقيس الزاوية التي يبلور فلسفته من خلالها . لكنهم جميعا يشتركون في ان النازية حركة دموية وعنصرية مقيتة . ونرى كل من المسرح الملحمي والتسجيلي يعتمد المواقف التركيبية في صياغة حدثه ثم يجمعها سوية، فتصبح هذه الاحداث في المسرح الملحمي ممزوجة مع اسطورة او شرائح أو قضايا معينة او شخصية ، كما تصبح في المسرح التسجيلي غطاءا فريدا يعايش أزمة الانسان الحاضر . ولكن المسرح الملحمي يجعل للاسطورة سيطرة كاملة في تفسير الوضع الراهن من خلالها ، بينما المسرح التسجيلي يجعل الوضع الحالي له مجال في الوضع التاريخي المعروض . واستعمل يونسكو نفس الموقف في « الخرتيت » باطار فردي هو قياس « العلاقات القائمة بين الفرد والمجتمع وصورها تصويرا ميتافيزيقيا بعيدا عن الواقع » (٣٨) . وما يربط هذه المسارح هو الحركة التي تثيرها النازية في الشعوب .

٣٥ - الفكر المعاصر عدد ٢٨ ص ٧٧ ( الالتزام في مسرح بيتر فايس ) جلال العشري .

٣٦ - نفس المصدر السابق .

٣٧ - نفس المصدر السابق .

٣٨ - الكاتب عدد ٧٨ ص ٨٦ .

.. كما نجد قضايا مهمة كالدين مثلا يصبح موضوعا من خلال الاسطورة ، لكنه يفسر لنا الوضع الراهن . فمن خلال مسرحية « الانسان الطيب في ستسوان » لبريخت تسير الآلة في طريق يختلف عن الحقيقة وهم لا يعرفون ذلك . وفسر بريخت الماركسية والدين من خلال هذه المسرحية «فكما ان الآله لا نفع له ، كما ان الدين لا نفع له بالنسبة للماركسية » (٣٩) . وما نريد ان نخلص اليه ، ان كلا من المسرح التسجيلي والمسرح الملحمي يفسران الواقع من خلال احداث تاريخية اسطورية ، بينما الواقعية الاشتراكية ومسرحها المتحرك يعتبران التاريخ والاسطورة والواقع والانسان والفكر نماذج منوعة وموجودة بشكل ما في الوضع الراهن ، والعملية تتم بصهرها جميعا . ومن ثم يفسر احدهما بالآخر ، كما يفسر احدهما الآخر . فالانسان يجد نفسه وقضاياه متغلغلة بالتاريخ ، والتاريخ نفسه متغلغلا بالاسطورة والواقع والمادة والفكر . وكل من هذه المقومات متغلغلة بالاخرى . ومحاولة تفسير الواقع الراهن من خلال الاساطير هو جزء من حركة المقومات كلها . لذلك يكون المسرح الملحمي والتسجيلي والواقعي والوجودي مسارح اجزاء وليست مسارح كليات : هي بمجموعها تشكل لنا مسرح الحركة الذي ننشده ، حيث ان هذه المسارح تعزل ذلك التغلغل لا لتدرسه بل لتعرضه : لا لتكون منه فلسفة بل لتناقض الفلسفة العامة ، فكيف يا ترى ان يحمل الجزء صفات الحركة الديالكتيكية المتولدة من صهر التاريخ والاسطورة والواقع والانسان والفكر بالوضع الراهن ؟..

— ٧ —

.. اما التقاء مسرح الحركة بالواقعية الاشتراكية فيتم من عدة زوايا ، منها الزاوية النظرية ، حيث انهما يؤمنان بالاشتراكية العلمية والمادية والجدلية ، وكلاهما يضع الماركسية اساسا في فهمه للامور ، ومن الزاويه العملية يضعان التاريخ والاسطورة والمادة والفكر عوامل خلاقة ومقومة لخلق الانسان الجديد .

.. وفي مجال الفن نجد الواقعية الاشتراكية تمزج الماضي مع الحاضر من خلال صورة نقدية له ، ثم نحاول اسناد الانتقادات التي تحدث الآن وتثبيتها من خلال الماضي باسانيد مادية ، وكما يقول جوركي « ليست » الواقعية الاشتراكية فقط تقديم صورة نقدية للماضي في الحاضر ، ولكنها في المقام الاول تعضيد انتصارات الحاضر الثورية وتثبيتها » (٤٠) . فاستخدمت الواقعية الاشتراكية اساليب عديدة لهذا التعضيد فاعتمدت الفن الشعبي والاسطورة والتاريخ والرومانسية الهادفة وتأمل من وراء ذلك الى خلق الانسان الذي يقف بمواجهة الطبيعة . ونلاحظ ان السمة الاساسية التي تجمع هذا الخط هي الجماعية وليست الفردية ، فلا الفكرة الواحدة ، ولا الشخصية المفردة، ولا الحدث المفرد يستطيع ان يخلق لنا هذا التعاضد لانتصارات الحاضر او خلقها ، بل المجموع .. مجموعة احداث موجهة ، ومجموعة شخصيات أو شعوب ، ومجموعة افكار متفاوتة . وما نلاحظه في الفلسفة الوجودية مثلا هو موقف الفرد ازاء مشكلات الطبيعة ، وموقف الفرد دائما ينضوي تحت المفهوم المثالي للنضال . بينما الموقف في الواقعية الاشتراكية « موقف المجتمع ازاء الطبيعة والرواسب القديمة والاعداء الجدد» (٤١). لذلك تعبر الواقعية الاشتراكية في ادبها عن الانسان وهو في حركته الدائبة لصد تلك العوائق • وكما يقول جوركي « ان الكاتب الاشتراكي لا يصور الانسان في حالة سكون ، بل يحاول ان يصوره في حالة حركة مستمرة خلال الصراع الدائر بين الطبقات والجماعات والافراد وداخل الذات البشرية نفسها . تلك هي فكرة العرض الديناميكي للحياة» (٤٢). فكيف يتم كل هذه المقومات في مسرح الواقعية الاشتراكية ؟. فجوركي نفسه لم يعطنا في مسرحه الا نموذجا مصغرا لهذا الوضع في مسرحيته « الحضيض » القائمة على وضع الاجراء المستغلين . وهي ( اي الحضيض ) النموذج الوحيد الذي يعطينا لحركة الفكر أساسا في تصادمها مع البرجوازية والاقطاعية الصناعية .

.. والصياغة الفكرية لمسرح الواقعية الاشتراكية ، هو قياس حركة التناقضات الاقتصادية والسياسية والادبية ، لذلك فالكاتب الاشتراكي يجب ان يحوي على فهم اعمق للتاريخ ، وتجاوب مع الماركسية وعطاء جديد في المضمون ، ومقدرة على تفهم الوضع الراهن واستجابة للمطابقة مع تطور الاشياء نحو بناء افضل للانسان .

.. ويصبح موقف الواقعية الاشتراكية القائم على هذه الحركة هو جوهرها المضاد للواقعية النقدية ، التي تنقد الواقع دون ان تبدي وجهة نظرها فيه ، او تستخلص منه مواد للمستقبل ، أو طرحه من خلال فلسفة معينة يؤمل منها الانسان خيرا .

.. لذلك يعتبر مسرح الحركة قائما من خلال المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي والواقعية الاشتراكية ، ليس كنص قائم بذاته ، بل ان هذه المسارح تنطلق من قاعدة واحدة هي قياس حركة الانسان داخل مجتمعه . ومع أن التفاوت موجود بين هذه المسارح ، فانها الوجه الحقيقي لمسرح القرن العشرين .

— ٨ —

.. اما الاسانيد التي يعتمد عليها مسرح الحركة في المسارح « الكلاسيكية والرومانسية والرمزية » فهي قليلة جدا . اذ ان الزاوية التي تنظر بها الى الاثر الكلاسيكي بمفهوم القرن العشرين قد لا تجد فهما لواقع النص ، فيكون قياسنا لها متأثرا بالمد الفكري الحالي . وما دام النص هو ما نقيس عليه فكرتنا ، فان الواقع الذي عبر عنه هذا النص نفتقد الى ثلثيه .

.. فمسرحية « اوديب » مثلا نشعر عند قراءتها كأن معظمها كتب في القرن العشرين . اما لماذا نشعر بهذا الشعور ، فذلك راجع الى موضوعها المتحرك الذي لا يعرف الفكر المعين ، أو الشخصية المعينة ، او الحدث المعين . فعقدة المسرحية اوحت الى ( فرويد ) بنظريته في الجنس ، مع ان غطاء هذه العقدة الهي وقدري . والصراع الذي وجد محكوم لصالح الآلهة • ورغم ان لمثل هذه الاوضاع قلة فاننا نشعر ازاء اوديب بعمل جيد ، يعيش اكثر من عصر ويتمشى مع اكثر الفلسفات .

.. ما الذي يجعل عقدة اوديب مستمرة ؟. هل شكلها الفني ؟. أم مضمونها القدري ؟ ام أنها استجابة لصراع بايولوجي وسيكولوجي؟. والواقع ليس للشكل في اوديب اثر في القرن العشرين ولا بعد قرن ، بل ان أثره الفعال هو طرحه لمفهوم جنسي حي ومتحرك . فلا زال الموضوع مستمرا ، ولا زال الانسان يشعر برغبة اوديب ، ولا زال تكوين الانسان الفسلجي والسايكولوجي معتمدا في بعض جوانبه على عقدة اوديب .

.. ولمسرح الحركة مجال في مثل عقدة اوديب ، هذا المجال موجود في تلك القضايا التي تتزاوج من الماضي والحاضر والمستقبل ، فيها ديناميكية خلاقة وقائمة على اسس فكرية صلدة . هذه القضايا وحدها تستطيع ان تبني الانسانية الفضلى كقضية الاستعمار والبناء الاشتراكي وحروب التحرير ، وثورة العالم الثالث ، ومع ان هذه القضايا بعيدة عن الشخصية ومفهوم اوديب ، فانها تشعرك ازاء وضع مادي يتطلب بناؤه حركة في الوضع البشري عامة .

.. ولنأخذ مسرحية برانديللو « ست شخصيات تبحث عن مؤلف» وهي من المسرح الوهمي او كما يسميه براندیللو « الوهم هو الحقيقة » فالمسرحية لا تعني مبدأ أو شخصية او هدفا . فهي خارجة عن المألوف

٣٩ — المسرح عدد ٤٦ ص ٣١ دكتور انيس فهمي .

٤٠ — الطليعة عدد ٣ ص ١٤٨ سنة ١٩٦٨ نقلا عن الادب والحياة لمكسيم غوركي .

٤١ — نفس المصدر السابق ص ١٤٩

٤٢ — نفس المصدر السابق ص ١٤٩ .

الشكلي للمسرحيات ، ومفهومها العام أنها ثورة انسانية من اجل التكوين والصيرورة الاجتماعية بعد التكوين والصيرورة البايولوجية . وهي تعني ان الانسان بعد خلقه يصطدم بعقبات عدة ، منها روح التآلف والتعاون والاجتماع والسياسة والعمل والفكر : ترى من يعطي ، ومن يكون هذه الاشياء للانسان ؟ هل هو الله ؟. الدولة ؟.. الحزب ؟.. السلطة ؟.. المجتمع ؟.. الانسان نفسه ؟.. من يستطيع اذن ان يؤلف هذه العائلة ؟.. هذا هو المفهوم الديالكتيكي للمسرحية . فمن خلال الرغبة عند الشخصيات الست في التكوين والصيرورة الاجتماعية ، تتولد الحركة الثورية داخل هذه العائلة ، ومن ثم داخل المجتمع والانسانية .

.. واذا كانت اوديب « حركة » كلاسيكية فان ست شخصيات « حركة » واقعية . كذلك تكون مسرحية تشيخوف « بستان الكرز » حركة طبيعية متولدة بين طبقة النبلاء الريفيين واصحاب الحقل الذين يحلمون بالبقاء الى حين سيطرة المالك عليها . ومسرحية « سوء تفاهم » لكامو تعتمد على طاقة وحركة الاشياء «سأعتمد على طاقة الاشياء »(٤٣). قالها جان في البداية . وما للاشياء من طاقة في الحركة والتكوين جعلها تسيطر على جانب مهم في الادب ، وخاصة في الرواية الجديدة ، ومع ان لهذه الاشياء قدرة على الحركة والفهم والادراك ، فان صوت الانسان لا يموت فيها نهائيا ، انه يظهر من تحت انقاضها دافعا وموجها ومتحركا .

.. وما نستخلصه من هذه المسرحيات هو أن الحاضر والمستقبل والماضي ما هي في الحقيقة الا « تقسيمات نسبية تقريبية لا تصل الى درجة الاجزاء المنفصلة المستقلة . ومعنى ذلك ان ما تثبت صحته في الماضي تثبت صحته الى الابد طالما توفرت له نفس الظروف » (٤٤) . ومن ذلك مسرحية الفرافير ليوسف ادريس والمفتاح ليوسف العاني وسيزيف ومسرحية « اوسكوريال » لميشيل دي جيلوردو ، وهي مأساة قصيرة تحكي ايضا قصة تبادل موقعي وفكري يتم بين الملك المنهار والمهرج . كلاهما يأخذ دور الآخر . وقد جسد جيلوردو الشعور الداخلي خلال عملية التبادل واعطاء صفة الحركة الدائمة لهذا الشعور ، بحيث يشعر الملك انه مهرج عندما يأخذ دور المهرج منطلقا من التكوين الاجتماعي لدور المهرج في المجتمع . وكذلك عندما يأخذ المهرج دور الملك . ثم يظهر لنا التناقض واضحا امام كل منهما ، فالملك يحكم من داخل نظامه وكذلك يفعل المهرج . وما اراده جيلوردو من هذه المأساة القصيرة هو دور النظام والطبقة في التكوين الفردي للانسان . وهذان المنطلقان هما من يتحكمان بالانسان الحديث . فالصراع القائم بين الطبقات وبين الانظمة المختلفة هو صراع متحرك . دائم . ما دام يوجد هناك استعمار توجد بالضرورة دول اشتراكية ، وما دام هناك تحرر توجد ايضا عبودية . وليس ذلك بقانون طبيعي او آلهي ، بل ان العصر الحاضر يتحرك وفق هذا المنطلق ، وهو في سبيل القضاء على اللاانساني منه .

٤٣ ـ البير كامو تأليف جيرمن جري ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ص ١٩٧ منشورات دار الثقافة .

٤٤ ـ الفكر المعاصر عدد ٥ ص ٢٢ سنة ١٩٦٨ .

ـ ٩ ـ

.. كيف يبدو فكر انسان القرن العشرين في مسرح الحركة ؟.. يبدأ هذا الفكر جولته مع جاليلو جاليلي ، وتفسيره لحركة الكواكب تفسيرا ماركسيا ، كما يبدو مع داروين ونيوتن ،بمثل ما يبدأ معالبيان الشيوعي ١٨٤٨ . يبدأ مع كل ذلك متغلغلا فيها ومحاولا تغيرها لصالح الانسان ، ثم هدفه تحريك واقعنا على ضوئها . ومركبا من جزئياتها احداثا ملحمية تفسر تاريخيا ..٠ ومرورا بهذه الاسس يفسر على ضوئها الحركة النازية والحرب الفيتنامية والتسلط العنصري في فلسطين وجنوب افريقيا ، كما يفسر من خلالها حركة الطلاب في العالم ، وجذورها المادية وثورة جيفارا المتحركة واسسها الثورية ، كما يشعر بفخر ازاء حركة العالم الثالث وصموده بوجه الاستعمار الجديد ، منطلقا الى البناء الاشتراكي كغاية قصوى له .

.. واذا كانت كل تلك المفاهيم موضوع مدار الحركة الواعية ، الا تتطلب انقلابا في مفاهيمنا الادبية ؟..

.. وانطلاقا من ذلك ، فالفن الذي يعيش اكثر من عصر، ويستوعب اكثر من نظرية ، ويخدم اكثر من مجتمع ، هو فن متحرك ، وبعكسه يصبح جامدا من يساير فكرا واحدا او نظرية معينة ، اللهم الا اذا كانت تلك النظرية او ذلك الفكر هو خلاصة الوجود الانساني كالفكر الاشتراكي مثلا . ولنا في التجربة الستالينية خير مثال على التقوقع والجمود . وبمجرد ان حساب الفن لا يختلف عن حساب بقية المقومات الاجتماعية تنبهت الدول الاشتراكية الى الدور الفعال للفنون بحركتها نحو الانسان بحرية اكثر .

البصرة — **ياسين النصير**

# تقارير سرّيّة قديمة

— ١ —

في وطن الاعراس ،
وفي بلاط الخوف والنعاس ،
يولدون
وحينما تلسعك الشرائع القديمة
تراهم : كالجسد المائل فوق الماء ،
سجنك في المدينه
نهارك الدافيء كالنساء
وحينما تمسّهم ، خيمتك الريح
تراهم : كالركض ، كالهزيمه
ومرة واحدة ينهمر البلاط
هم الدراويش بلا سيف ولا
سراط ..
ودون أن تغرب أو تشدك .
النوافذ الحزينة
ترى بهم : ليلتك السراط
ليلتك الدالية القديمة
وأنت من ضباب هذا الليل ،
مولع ..
صوتك هذا الدم ،
هذا النورس الشرقي ،
انت يوسف النبي ..
وحين قيل النار والمسله ،
ملاذ كربلاء ..
وأنت فيها مولع ، موله
حصانها التأريخ والرمضاء
تبرأ السادة ، وانحدرت ،
شربت حتى الكذب الخفي ،
عشقت فيك الضوء والصلاة

— ٢ —

في شجر البحر ترى ،
كل التواريخ ، ترى
كل الدواوين .. دما
يطفح كالخير على سجادة ،
الدنيا
هنا : كل قضاة الارض ،
سورتان
وعشبة الضوء هنا ، وماجن
تيمه الوصفُ
أحال من ردائه الانسان ، من
ردائه النبي ،
مخاض هذا الحلم الخفي
يا فقراء الارض .. هذا زمن :
تساقط الآيات فيه توقظُ المرايـا
ويبدأ النعيُ :
بحر من الخوف هنا ، وشاهد
في وطن الأعراس

— ٣ —

في غابة الأضداد
مطفأة كل زوايا العصر
وأنت في مملكة النساء ،
في مواطيء الجياد
مشتعل ..
وقودك النساء والحجارة
نداؤك الشرقيُ يوقظُ الحضارة
ويمسح البحر عن المتون
يا سيدي ..
دنياك هذي امرأة تخون
وأنت فيها مولع
وكنت حين امتلأ العالم ،
بالاضداد
وانحدر النعيُ :
وصارت البلاد مضجعا
جسراً من الرماد
كنت لنـا دائرة الخير ،
نفرق في الضحكة في اروقة ،
الميدان
في شجر البحر هنا ،
نلوذ بالزوايا .

— ٤ —

بين محطات الغياب تولدُ ،
الاشياء
وتنتهي في الضحك كل هذه ،
القصائد ..
وننتهي ..
في حلقات البيع والشراء
نضيع بين مدّع وشاهد

— ٥ —

رأيت عراف البلاد يوجر ،
الضفينة .
ويوقد الحفل لهذا العام
رأيته مبللا بالغيب والسكينة ،
ملازما أدعية الحضور
رأيتـهُ ..
يعلن عن ميلاد جثه وقور .

— ٦ —

يوم ألفنا الخوف ، كانت
الوصايا
مودعة في محضر الشهود
وفي سجلات البكاء ، كانت
المرايـا
تسيلُ كالضحك على امتعة ،
القضاة
وأنت في عساكر اليهود ،
في عساكر الرعاة ..
متيم بالنار ، والطفوله
متيم بهالة البرسيم ،
والفرات .

— ٧ —

السيف طوفان ، وناري
لغة الحضور
ورايتي : دموعكم ، يا فقراء
الارض
ونحن اذ نعرى من العشب
نجوع آخر النهار
نملأ من قناطر العبور
جرار هذا العالم المنهار
نهتزُ في اروقة الحضارة
وفوق كل معبر ، نسيلُ
كالمراثي
وننتهي . عند مساء الخير ،
والبشارة .

**عبد المحسن الزيدي** بغداد

# مايا كوفسكي .. صوت الإنسان

بقلم جليل كمال الدين

« الى الاخ الشاعر عبدالوهاب البياتي »

## ١

تبتدىء قصة ماياكوفسكي مع الانسان منذ البداية . فهو في الخامسة عشرة من سنيه ثوري ، ينتمي الى حزب الثوريين . ومعنى هذا انه اختار منذ فتوته ، طريقه ، كما معناه ، من ناحية اخرى ،انه وجد نفسه . لم يكن ماياكوفسكي مراهقا ، او رومانسيا حالما ، لكي نعتبر انتماءه الثوري ، آنذاك ، نزوة من نزوات المراهقة . فالطريق الذي اختاره ظل فيه ولم يغيره حتى أفول حياته البدنية ، منتحرا . واكثر من ذلك هو مشدود الى عصره ، بشكل لا يدعنا نعتبر حتى ولو من قبيل الافتراض الجدلي أن أحدا قد غرر به أو أوحى اليه ان يسلك ذلك السلوك . لقد اختار طريقه منذ البداية . لقد كان ثوريا .

ولكنه كان مجددا أيضا . وهذا هو الوجه الاخر للقضية .فان تكون ثوريا ، لا يعني أن تكون أعمى ، أو ان تفقد البصيرة والتبصر ، كما لا يعني من ناحية اخرى ، أن تفقد اوتضيع - حتى ولو لمدى معين - شخصيتك المميزة . لقد طالب ماياكوفسكي بالتجديد ، وكان نفسه هو مجددا . ولم يكن التجديد - كما لم تكن الثورية عنده - حدثا عابرا ، أو هوسا صبيانيا .

كلا ، فالمسألة تحدد نفسها على هذا النحو : كان ماياكوفسكي ثوريا لانه كان مجددا ، وكان مجددا لانه كان ثوريا . ومرة اخرى لا يطرح الموضوع هنا على نحو ميكانيكي ، وبحتمية عمياء ، وانما بشكل عضوي ، بشكل الوحدة الكاملة لشخصية ماياكوفسكي . لقد كان التجديد في ميداني الادب والفن ، عن ماياكوفسكي هو الطريق الى الثورة في كل شيء ، وبكلمة اخرى ، الثورة التي تصنع الجديد ، وتفرض التجديد في كل شيء . كما كانت الثورة من ناحية اخرى ، تعني بالنسبة اليه الطريق الذي لا مناص منه من اجل الاجهاز على القديم ومن اجل ان يكون لكلمة « مجتمع جديد » و« انسان جديد » مدلولها الحي ، والعضوي والحسي الواقعي .

فما علاقة ذلك بالانسان ، وبصوت الانسان ؟

ثم الا يتناقض هذا مع مستقبلية ماياكوفسكي ؟

ألا يوجد تناقض داخلي ، او ما يسميه البعض ، تمزقا ، في ذات ماياكوفسكي ؟

## ٢

ان مستقبلية ماياكوفسكي هي طريقه الجديد نحو الثورة الادبية وقد كانت هذه المستقبلية عنده مطواعة مرنة ، او لنقل حية تحمل من ذات ماياكوفسكي خصائصها المميزة الدالة ، بحيث عاشت ثورة ماياكوفسكي وكانت وسيلة لا للثورة الادبية فحسب ،بل للثورة بمعناها العام ، والحياتي أيضا .

لقد اشتهر الشاعر الروسي بلوك بانه رمزي ، او متأثر بالرمزية ، لكنه من ناحية اخرى ما كان انحطاطيا بالمعنى المتداول عند النقاد الادبيين . ان الخصائص المحلية ، والواقعية الروسية وتفاعل روسيا مع الثقافة العالمية اوربية وشرقية ، كل هذا يجعل لروسيا ومفكريها وفنانيها وادبائها شخصياتهم المحددة ، التي تميزهم تمييزا واضحا عن الاخرين في اوروبا وغير اوروبا ، حتى وان تفيأوا ظلال شجرة واحدة ، او انتموا الى تيار ادبي واحد ومدرسة واحدة ، وحتى وان جرت امواجهم على نهر واحد . ولذلك كان بلوك رمزيا، ولكنه كان ثوريا وواقعيا . وللقارىء نسوق مقطعا من قصيدته « صوت من الجوقة » .

« كم نبكي أنا وأنتم
على طرق حياتنا التي تنتشر الرثاء
ولكن ياأصدقائي ليتنا نعرف
برد الايام القادمة وقتامها »

هنا نجده يشارك عموم الرمزيين في العصر الانتقادي او ما يسمونه « الواقعية السلبية » . ولكنه هو نفسه يقول ، وفي ذات القصيدة ، فيما بعد :

« استمتعوا بحياتكم وطرقكم
وان كانت اركد من الماء واقصر من العشب
أواه لو نعلم ما سيحدث
من برد وقتامة في مقبل الايام »

انها ليست أبيقورية ، وليست مادية وضيعة . انها مادية تميز الواقعية الروسية ، وانها ملمح من ملامح انسانيتها وحيويتها . ولذلك ابتدأ يسينين ، وهو شاعر روسي كبير آخر تصويريا وانتهى واقعيا وثوريا ،على احتفاظه بطريقه الخاص . ومثل هذا يصح ايضا على ما ياكوفسكي الذي ابتدأ مستقبليا وحاول - مع احتفاظه بخير ما في هذه المستقبلية - ان يلتحم مع الثورة والمجتمع الجديد ، وكان له ما أراد ،في الكثير كما وكيفا .

وينبغي ان نسارع فنقول ان ايلوار واراغون في فرنسا كانا سرياليين ولكنهما انحازا الى الواقعية الاشتراكية ، وهما من مؤسسيها في الغرب . فالاسلوب الفني ، اذن ، لا ينبغي ان يكون عقبة في وجه تمثل الشاعر للحياة والالتحام بها ، وهو ابنها الجميل والثوري . ولا ينبغي ان يطرح الامر على هذا النحو الميكانيكي . فالواقعية الاشتراكية في البلدان الرأسمالية وفي اوروبا ، وفي سائر بلدان العالم الان ، تفيد من انجازات كافة المدارس الفنية ، ولا تتقيدباسلوب واحد ولا تفرض ذلك ، أعني أنها تتميز بالغنى في الاساليب الفردية ، والتنوع والخصب ، باعتبارها مدرسة تضم الذين يستلهمون روح هذا العصر الفني، والجبار والمعقد بحضارته ، وانجازاته ، وتكنيكه . تقول الكاتبة السوفييتية تامارا موتيلفا ( في مقالها « التطور الثوري في الادب والفن » المنشور في مجلة « الادب السوفييتي » بالانجليزية ، يناير ١٩٦٠ ) ما يلي :

« ان اسلوب الواقعية الاشتراكية الذي يتطلب معرفة تامة بالانسان في علاقته بالمجتمع ، تمكن الاديب من تقصي وتفسير دوافع السلوك والتطور البشريين . ان الواقعية الاشتراكية تميل الى تصوير الانسان في تطوره ، والى دراسة اضطراباته الروحية المتشعبة ، وشديدة التعقيد غالبا ، في علاقتها بالنمو الايديولوجي للناس واسهامهم في الحركات الاجتماعية . فان شعراء واقعيين اشتراكيين كيوهان بيجز ، وناظم حكمت ، وبابلونيرودا ، وروائيين امثال : اراجون وبويونوفا وسيكرز ، وكتابا مسرحيين كبرخت وكروتشكوفسكي ، قد أغنوا فن الادب ببعض الشواهد الفذة على تصوير الشخصية البشرية بأساليب فنية عصرية على درجة كبيرة من الكمال . وفي سبيل ان ترقى الواقعية الاشتراكية الى مستوى المهام الايديولوجية التي

تواجهها ، يتعين عليها ان تواصل النفاذ ، بشجاعة ، الى اعماق الحياة العقلية والروحية للافراد والامم .

ولا شك ان الكتاب التقدميين في يومنا هذا يغذون السيرفي مسالك هذه الاكتشافات ،حتى ان استدعى ذلك الى تحطيم الاشكال الادبية التقليدية » .

واذن ، فان الواقعية الاشتراكية في جوهرها ليست محافظة ، كما يتهمها النقاد الغربيون . وهي مفهومة بجوهرها الصحيح ، تفيد من كافة الوسائل والمدارس والانجازات ،لا على مستوى الجمع الميكانيكي ، وانما على صعيد من التفاعل العضوي ، والانطلاق من الداخل ، والتقيد بقوانين الموضوع ، واللون الادبي ، والاثر الفني المكتوب

ومرة قال ناظم حكمت انه لا يتقيد في انتاجه بشكل ما ، فهو يقفي ويكتب الشعر الحر ، ويستعمل البناء الاسطوري ، ويفيد من الفولكلور ، وكل المعول عنده وعند كل فنان واقعي اشتراكي حقيقي هو الواقعية في طريقة التناول ، وهي ، بشكل عام ، تصوير الواقع في تطوره الثوري .

ان التجديد في الشكل ، وبزوغ امثال المستقبلية ، والسريالية ، والتصويرية وسواها ليس الا من طبيعة مستلزمات المضمون الجديد، فالشكل يتبع المضمون لا على نحو ميكانيكي ،بل بشكل عضوي. ولذلك تجري اعادة نظر واسعة ضخمة اليوم في الاحكام الادبية الماضية ، ويعاد الاعتبار لكثير من الفنانين الذين نظر اليهم بعض النقاد نظرة متعجلة أحادية الجانب فرأوا الغابة ولم يلاحظوا أشجارها .

كانت المستقبلية عند ماياكوفسكي ايمانا بالعصر وروحه ، ودعوة الى الجديد والثورة ، والمجتمع الانساني الجديد . ولذلك افترقت مستقبلية ماياكوفسكي ، بشكل ملحوظ ، عن مستقبلية مادينتي في ايطاليا . فقد كان هذا الاخير يفهم المستقبلية على أنها تصويرلظواهر العصر كالآله والآلية والسرعة والضجيج ، ولما لم يدعم الواقع رؤياه ، نفض يديه من الشعر والف كتابا في « فن الطبخ » . ان ماياكوفسكي فهم المستقبلية باعتبارها دعوة الى المستقبل من خلال المعاصرة . ومع ان المستقبليين كانوا مخطئين في اهمالهم تراث الماضي وتقاليده الثورية الواقعية ، الا انهم بعد الثورة ، وخصوصا منهم ماياكوفسكي اتجهوا بالمستقبلية اتجاها ثوريا واقعيا فكانوا في جانب الانسان بكافة المعاني والمجالات .

كان بيان المستقبليين عام ١٩١٢ ، الذي وقعه الشعراء بورليوك وكروتشنيخ وكليبنوف وماياكوفسكي ينص ،في جملة ما ينص ، على نبذ الماضي ، فالماضي خانق . وكانوا يقولون « نحن وحدنا نمثل وجه عصرنا » .

بل اندفع البيان الى حد القول « من سفينة عصرنا اقذفوا بوشكين ودستويفسكي وتولستوي الخ في عرض البحر » . وواضح ان هذا يصطدم ويتناقض مع النزعة الثورية والانسانية عند ماياكوفسكي. لكن هذا بالضبط كان هو البداية . وفي البداية تكون لهرجلة، وكون الفوضى ، والتضحيات . انما المعول على الطريقة والخاتمة . ان ماياكوفسكي لم يتنكر لجوركي بل كان صديقه ، ولم يحتكر لنفسه تمثيل وجه العصر ، بل كان مع جوركي وكتاب روسيا بعد الثورة يمثلون العصر والثورة في جانبها الروحي والسيكولوجي والفني .. لقد أراد ماياكوفسكي الجديد والتجديد دفعة واحدة ، وكان يبدو له ان الماضي يخيفه ، ولذلك شاء التحرر منه ، وفي هذا جوهر تصور المستقبلية آنذاك . فالحاضر والمستقبل عند الانسانية ، أمور تترابط بشكل عضوي حي ، وتتفاعل ابدا ، ولا يمكن تخطي الماضي او الحاضر او نسيان المستقبل في نظرة كلية الجوانب ، شاملة كونية . ومع ذلك فحتى في ذلك البيان ، كان جوهر التجديد الادبي واضحا ، بالرغم من تراب الضجيج ، والصراخ الذي يتطلب مجددا في بيئة تعودت احترام وتقديس الطقوس . كان البيان يقول متابعا :

« نحن نطالب بحق الشاعر فيما يلي :

أ ـ أن يزيد محصول لغته بالفاظ مشتقة والفاظ من اختراعه ، اي أن يستعمل مستحدث الالفاظ .

٢ ـ ان يمقت اللغة المستعملة حتى الآن مقتا لا يداخله تردد .

٣ ـ أن ينزع في استبشاع تلك الاكاليل المصنوعة من فرش الاسنان ومن رؤوس المشهورين ..

وكان هذا الحق في التجديد ـ على علاته ـ حقا طبيعيا ، وتعتبر المطالبة به ، ايامذاك ، شيئا من قبيل الثورة الادبية . والحق ان روسيا آنذاك كانت تتمخض بالثورة في كل شيء . ومع ان ثورة١٩٠٥ قد فشلت فانها كانت تمرينا ثوريا ممتازا لثورة ١٩١٧ الاشتراكية . لقد كانت الثورة شيئا من المستقبل ، ولكنه يمر من خلال الحاضر . فالمعاصرة التي طالب بها ماياكوفسكي وزملاؤه كانت ثورية منذ بدايتها دون ان يعني هذا غض النظر عن غموض بعض وسائلها ، وعنهرجلتها في هذا اللون الادبي او ذاك ، وفي هذا الاثر الفني أو ذاك.

يقول الكاتبان السوفيتيان « أي باجيتنوف ، وب . شراعنين ،في مقال لهما عن ماياكوفسكي :« ان التاريخ يجري خلافا لما ترويه الكتب المدرسية احيانا • فالمستقبلية لم تكن عندماياكوفسكي شيئا سطحيا أو مستعارا . وانما كانت دعوة الى هدم الحدود البالية للفن البرجوازي المنحط ، وشعارا يدعو الى تشييد فن المستقبل » وفيفقرة أخرى نسمع منهما مثل هذا القول :

« وقد شاءت حنكة التاريخ ان يشق ماياكوفسكي الشاعرالمستقبلي، الطريق لماياكوفسكي الشاعر الذي كان مزمعا ان يصبح المكمل الحقيقي للتقاليد الكلاسيكية ، اذ ان ثورته ، في جوهرها ، لم تكن الا وسيلة طبيعية تماما في ذاك العصر لتجديد هذه التقاليد .

ولعل أراجون وهو المتحول من السريالية الى الواقعية الاشتراكية، احد خير من يفهمون روح ماياكوفسكي ، وتحول ماياكوفسكي الثوري ، وجوهر مستقبلية ماياكوفسكي في سابق ولاحق . يقول أراجون : مهما يكن في هذا من أزعاج لعلم الايقونات ، فان ماياكوفسكي لم يكن مستقبليا ،بل كان مؤسس المستقبلية الروسية .. ماياكوفسكي .. يعارض الادب الذي يعكس روح الطبقات السائدة ، ولكنه لا يجد بعدفي ميدان الفن ،كي يعبر عن هذه المعارضة ، سوى الافراط المنطقي ، الهدام ، افراط التطور الشعري السابق . وفي هذا الميدان ، وكما فعل فيما بعد ايلوار في تشابكه مع الكلمات التي كانت محظورة عليه لاسباب سرية . فان ماياكوفسكي يصنع سلاحه بلا شك ، يصنع لهجته ، الا انه كان ما يزال ينقصه الوضوح الديالكتيكي الضروري لاستعماله المقبل » .

اذن حدد ماياكوفسكيشخصيته الفنيةالثورية، من خلال المستقبلية، فاهما اياها ، لا كدعوة للمعايشة ، بل للعيش الثوري الحقيقي لروح العصر ، ولا على نحو ميكانيكي ، وانما بنسق عضوي ، وبشكل لا يدير ظهرا للانسان والحياة وكافة مطالبها .

فلماذا كان ماياكوفسكي على هذا النحو بالضبط ؟

انه كان كذلك بسبب من ايمانه بالشعب ، والانسان ، والحياة . وكان كذلك لانه كان ثوريا حقيقيا لا ثوريا محترفا . فحتى قبل ثورة اوكتوبر ، وحين مضى المستقبليون في رحلة طافوا بها المدن الروسية ( ١٩١٣ ـ ١٩١٤ ) ـ وكان ماياكوفسكي معهم ـ ، حتى في ذلك الوقت كان الشاعر يلتجيء الى المعين الحي الذي لا ينضب ، معين الشعب . فكان يفيد من الفولكلور الروسي الشعبي الغني ،يقتبس من الحكايا اليومية ولغة الحديث العادي ، ويطعم الشعر بالاغاني الشعبية ، فهو لم يخترع لغة جديدة تماما ـ دون ان يفقد علاقاته وأسسه الماضية الكامنة في أدب الديمقراطيين الثوريين كنكراسوف وجير نيشيفسكي ، وفي أدب الواقعيين الكبار كجوجول وشيدرين ، الذين كانوا يؤمنون بالتفاعل الخلاق مع لغة الشعب ليس على صعيد المضمون ، وانما على صعيد تكنيكي .

وكان للحرب العالمية الاولى ان توقظ في الشاعر صوته الانساني العميق فنادى بالاخوة ، حلا مثاليا لمشاكل الانسان ، ولا بد لهذه الاخوة

من أخوية كبيرة عميقة يكون الشعراء رسلها :

« .. الى الشوارع يا مؤمنين بالمستقبل

يا قارعي الطبول ويا أيها الشعراء » .

وحين شبت ثورة أوكتوبر كان الشاعر أحد جنودها الطليعيين ولم يكن انضمامه الى صف الثورة محض موظة ، أو تطفل ، وانما كان نتيجة منطقية لتطور الشاعر ، وسائر فصول دعوته التجديدية ، كما كان تكملة لنضالاته التي كان من أحدى نتائجها أن حبس احد عشر شهراً، وأن قبض عليه مراراً ، فقد كان ثوريا قديما .

— ٣ —

انما الذي يهمنا هنا هو كيف عكس ماياكوفسكي صوت الانسان الضخم العريض . وهذا الموضوع الذي قدمنا له بمقدمة فهمنا منها ـ أو هكذا ينبغي ـ جوهر مستقبلية ماياكوفسكي لا تنفصل عن مستقبليته. بل ان المستقبلية عنده ستستمر حتى بعد الثورة .لقد كان يريد ان يكون شاعرا متنبئا ـ لا واصفا ، شاعرا طليعيا ـ يسبق الزمن ولا يترحرج وراءه . يقول الشاعر ، معبراً عن تواضعه ، وتقديسه فن الشعر مرتبطا ومتصاديا مع الحياة ومع الانسان والثورة :

« أنا لا أملك فلسا »

لقد جعلتني أشعاري صفر اليدين

هي لم تؤثث لي مسكنا

من خشب الابنوس

وما خلا قميصا دائم الجدة والنظافة

أقول باخلاص :

لست في حاجة الى شيء » .

ولعل في هذا بعض سر مأساة ماياكوفسكي . فقد كان سابقا لعصره ، وقد كان ،وهو في فترة عبادة الفرد ، يقاسي الكثير من العنت، بل يسمع التشنيعات والافتراءات تصدمه . وكان ثمة الكثير من الحاسدين والحاقدين كانت الثورة في سنيها الاولى ،وكان رصيد الصعوبات والمصاعب والمتاعب ضخما ، وكان لا بد لثوري حقيقي ، وشاعر ثوري ، كماياكوفسكي، ان يتحمل الكثير . وكان ثمة اناس بلا ضمير ، ورغم قله عددهم ، أه انهم كانوا يجرحون الشاعر وينالون من سمعته . وحين كتب سرجي يسينين، بدمه ، ساعة انتحاره ، في لنينغراد في ١٩٢٥ ، يقول :

« في هذه الحياة ليس جديداً أن يموت الانسان

ولكن بالتأكيد ليس اكثر جدة من أن يحيا » .

كان ماياكوفسكي على موعد معه ـ وقد أنهى ماياكوفسكي فيما بعد حياته على ذات النحو ـ ، حين كتب قصيدة الى يسينين ، يقول فيها:

« في هذه الحياة ليس صدما ان يموت الانسان

ولكن صنع الحياة أصعب بكثير » .

وكان ماياكوفسكي مدعواً لا الى بناء حياته الذاتية والاستمرار فيها على صعيد عضوي، وفكري، وادبي بل الى المشاركة في بناء حياة المجتمع السوفييتي الجديد ، الذي تألبت عليه كل قوى الشر في شرق وغرب، فكانت قوى التدخل تمتد من تشرشل والقوزاق المغرر بهم حتى اليابانيين ثم كانت مصاعب البناء الاشتراكي ، وهي مصاعب تهد حيل أكثر العاطفيين والضعفاء . لكن ماياكوفسكي لم يكن رفيق سفر ، بل كان ثوريا حقيقيا ، كان في جانب الانسان بكليته .

فكان ماياكوفسكي يحارب مخلفات الماضي ورواسب الايديولوجية المعادية ، الشعرية ، وهي جبهة التجديد في المحتوى والشكل ، وكان يحارب القبح انى تمثل وباي شكل تشكل ، وكان يحارب العقائديين الجامدين والبيروقراطية والتقديس وعبادة الشخصية ، وكان يحارب الضعف والانعزال والخور امام المصاعب ، وكان يحارب نفسه هي ذاتها التي كانت تسمعه نداءات الانتحار . وباختصار ، كان يحارب اعداء الانسان في ذاته ، وفي مجتمعه ، وفي وطنه ، وفي العالم باسره .

وتلك مهمة ضخمة حقا ، لم يكن ليستطيع ماياكوفسكي الاستمرار في ادائها زمنا طويلا . فكان انتحاره ، ولكن بعد ان خلف صفحات مجيدة من الشعر الانساني الواقعي الخصب الذي تتمجد به البشرية جميعا .

كان ماياكوفسكي منذ البداية يحارب القبح والدناءة والتفاهة فكان عدوا لامثال سيفريانين ، الذي انتخبوه ملكا على الشعراء عام ١٩١٤ فقال ماياكوفسكي ، مصوتا صوت الانسان ضد اللاانسانية :

«في أيامنا هذه ، ينبغي

للمرء أن يرفع عصاه

ويهوي بها على جمجمة العالم »

وفي قصيدته « من هذا » كان يقول ، مصورا عذاباته ومعاناته :

« لقد حرمت أربع مرات

واستعدت شبابي أربع مرات

قبل أن أشرف على القبر »

لقد كان الشاعر يحيا بعمق ، ولكنه كان يدفع ضريبة الحياة من اعصابه ، ودمه وعمره . فلم يكن ذلك سهلا . وكان صعبا بصفة خاصة في العهد الثوري حين كان « لصوص الادب » كما كان يسميهم ماياكوفسكي ، والذين هبوا من كل مكان ، يحاربون الادباء الثوريين الحقيقيين بكافة الوسائل ،حتى بالفريات والتشنيعات الدنيئة ، التي ما كانت تتورع بالولوغ بالعرض ،والقذف الشخصي . وكان ذلك مؤلما لان هؤلاء كانوا يتزيون بزي ثوريين ، وزي بروليتاريين ، وهم بعيدون عن ذلك تماما .

كان الشاعر يطالب بمزيد من الدم ، ومزيد من العزم ليكافح كل هذا . وكان يلح على ان مهمة الشاعر الثوري ليست سهلة ، بل هي صعبة ، لانها تقتضيه ، هو نفسه ، ان يكون ثوريا حقيقيا ، وان يمتلىء قلبه بالدم ، وما كان ذلك سهلا . لقد كان يقول :

« ضع في قلبي دما

ملء عروقي »

وكان يحب الارض التي عاش فيها ، كان لوطنه بكله ، وكل وجوده :

« أحب هذه الارض

يمكن ان ينسى الانسان

أين ومتى

امتلأ بطنه

واكتنز لحم ذقنه

ولكن الارض

التي عرف الانسان فيها

معنى الجوع

لا يمكن

ان تنسى ابدا ».

كان مع الانسان ، مع الارض التي عرف فيها جوع الانسان . ولم يكن ينافق . فقد كان هو نفسه قد عاش ضنكة ، قاسية قبل الثورة . وحتى بعد الثورة لم يكن ملتحما في صفوف الناس البسطاء، وعلى كل صعيد .

وقد وضع كتبا للاطفال ، وكان يحبهم حبا جما . وكان يفهم الحب على انه طريق للعافية الروحية والنفسية . ولذلك لم يتنكر للحب بعد الثورة . وكان يلح دائما على أن للشاعر قلبه ، وشخصيته ،وان الحياة ليست سياسة فحسب ، فكان يقول :

« وجسدك

سأحبه وأحنو عليه

كما يحنو جندي شوهته الحرب

لانفع فيه ..

لا يمت لاحد

على ساقه الوحيدة الباقية »

لكنه في ذات الوقت كان يدعو الفلاحين ـ في شعر دعائي طبقي ـ ان يتفهموا لماذا ارتفعت اجور المواصلات ، ولم يكن في ذلك قد ضحى بنفسه ، وبرسالته كشاعر ، بل بالعكس أغناها ، متمماطريقه،

# في الرد على الأحبة

– ١ –

العصافير على سور الحرمْ عششتْ .
وأبتْ أن ترحلا
والنقوش الحمر في صدر العلم
منذ أن كنت ربيعا مهملا
علمتني : كيف تقبيل القمم ! .

* * *

شجر الحور بكى حين رآني
كنتُ قد لملمت أشيائي وأعددتُ الحقائبْ
وتركت الدار تنعي من بناها
ورأيت الحزن في وجه الخرائب
يلعب الديك عليها
ويصيح الشجر الملتف في الليل القتيل
يسأل الاطلال عن آثار جدي
تحتها كل شهادات الثبوت
نقشوها
في صخور غمرتها الريح في صلب الترائب

* * *

وتقولون بأن الرمز في وادٍ بعيدْ
وأنـا أحفر حتى
يولد النقش وجدّي من جديدْ

– ٢ –

ليتني عودُ ذره
في مروج الذهب الاحمر أنمو
وأغني أغنيات هازئات للثعالبْ
ليتني قصرٌ قديم من قصور الخلفاء
عششتْ فيه العناكب
ورثته الشعراءْ .
ليتني كنت نقوشا
في قرى « دورا » وفي « تربة لوط »
أو جدارا فارع الطول يصلي للسقوط
ليتني بئر سبيلْ
ليتني حارس أعناب مع الصيف أغني
قرب أحراش « الخليل »
ليتني كنت بحيره
من بحيرات « الجليل »
ليتني – يا شاعري – عصفور حبٍ ،
مغمض الجفنين حالمْ
فوق جدران الكنيسه
ليتني صفصافة مائلة النهدين .....
عند المسجد الاقصى أنادي الفقراء
يستظلون بظلي
يشعلون النار في وجه السماء ليتنـي ...

– ٣ –

عند باب القدس ماتت جدتي
وهي تحكي لشجيرات العنب
عن زمان سوف يأتي
وعلى خديه شامات الغضبْ .
بعدها ذات صباح ستمرون على ....
كل قبور الراحلين
تقطفون الزنبق البري والنعمان مصبوغ الشفاه
وتصلون صلاة الانبياء
وتغنون أغاني الشهداء
وأناشيد وشعرا لم تقله الشعراء . *

القاهرة **م. عز الدين المناصرة**

* **هذه القصيدة عبارة عن مقطع من قصيدة طويلة بعنوان « الخروج من البحر الميت » .**

**ومدركا أين يكمـن الجوهر ، في الظرف المعين ، وفي اللحظة المعينـة مثلا ( قصائده : «الاصلاح وسائل النقل »و « المواصلات افسدهاالتدخل الاجنبي» ، و« لا بد من رفع أجور المواصلات » الخ ..)**

**كـان ما ياكوفسكي صوتا عريضا للانسان ، ولذلك كـان عليه ان ينقل رسالة ، ورسالة الفنان الانسان . وقد حاول ماياكوفسكي ذلك ، دون ان نسكره خمرة النصر بعد الثورة . فمع انه بدأ مستقبلينه بنبـذ الماضي الى ان عاد ناضجا في عام ١٩٢٧ ، يقول :**

**« كـلا ، ليست الثورة إنقطاعا عن التقاليد ، فالثورة لم تلـغ شيئـا من انتصاراتهـا » .**

**كان اذن قد فهم بعض سر الحياة ، وهو ارتباط وتفاعل الماضـي والحاضر والمستقبل ، وانطلاق كل ذلك في خدمة الانسان،ولاجل الانسان.**

**ولاجل هذا الانسان ذاته ، ولاجل الفنـان الانسان ، جنديا لقضية الثورة وقضية الاشتراكيةوقضية الانسان عامة ، كان يقول ماياكوفسكي:**

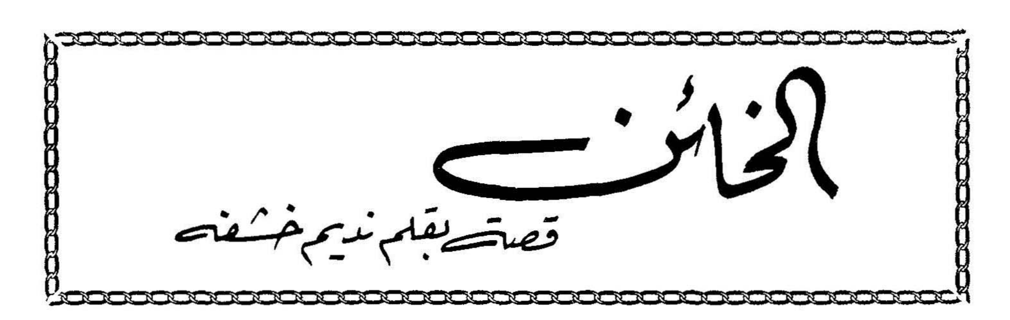
**« متـى سيفهمـون**
**ان الشعر عمل ،هو أيضـا**
**انه بحاجـة الى مكـان**
**والـى زمـان !**
**« تطلعوا الى المعركـة !»**
**هذا هو الشعـار**
**الى قيثاراتكـم**
**أيهـا الاصدقاء الشعـراء !**
**ولكـن أفهمـوا أخيـرا**
**أني ذو وجـه واحـد**
**وأن هـذا وجـه**
**لا دوارة هـواء ! »**

**ان غنائية الذات والموضوع ، ووحدتهما عند ماياكوفسكي ، بشكـل عضوي خلاق ، وموهبته الخارقـة التي كـان يغذيها بكل حي وكـل جديد .. كل هذا هو الذي جعل لطريقـه ان يكـون صوتا انسانيا عريضا ، وهو الذي دفع الناقـد السوفييتي لوناجارسكي ان يقول :**

**« ماياكوفسكي شاعـر المستقبل الذي نشيده الان وفي سبيلـه نناضل ... في كل مرة تسوقني الصدفـة الى فتح كتاب من كتبـه، أحس الحياة تنطلق وتغمرني بأمواجها الزاخرة » .**

**أجل ، لقد كان لوناجارسكي على حق ، فيما قاله عن ماياكوفسكي، فقد كـان هذا صوتا عريضا لا حبا للانسان والحياة ، ومثـالا يمكـن ان يحتذى ،في اكثر من موضـوع ومناسبة .**

**موسكـو** **جليل كمال الدين**




البارحة كبسوا المقمرة . والآن يرجمهم الاولاد بالحجارة . أقل شيء يسئاهله الشرطي : الرجم .

فل « نوري » أصابعه عن قضبان النافذة ، والتفت يتأمل الحجرة، ثم زفر وجلس على المقعد . وقبل ان يشعل السيكارة فتح الباب ، ودخل رجل معه محفظة سوداء .

بقيت السيكارة لاصقة بين شفتيه ، ويده في جيبه تبحث عن القداحة ، ولم يجدها .. أفرغوا جيوبه قبل ان يدخل .

وقف الرجل هادئاً . وأول شيء فعله : نزع نظارته عن عينيه ، وطواها . ثم وضعها في جيبه . مشى خطوتين ، فأفسح له نوري مكانا على المقعد . فجلس وحط المحفظة على ركبتيه .

أخرج من جيبه قداحة فأشعل سيكارة ، ثم رأى نوري فاعتذر ، واشعل له سيكارته . قال نوري :

ـ الاولاد يرجمون الشرطة .

فهمس الرجل :

ـ مظاهرة .

وكان صوته خشنا ، لا يلائم وجهه اللطيف . وسأله نوري :

ـ وقفوك لانك منهم ؟

ـ لا .. لست منهم .

ـ وانا أيضا .. لست منهم . وقفوني ظلما وعدوانا .

وتمهل يرى أثر كلمته على الرجل .. ثم اضاف :

ـ كنا سهرانين . شلة شباب نلعب الورق ومعنا بنات . كبسوا البيت ووقفوني .

ـ وحدك ؟

ـ حظي ملعون . كنت اتفرج على اللعب ، واشرب من وقت لآخر . اصحابي ضربوا الرصاص وهربوا مع البنات . أنا رأسي خفيف لا يحتمل الشراب .. سكرت من ثاني أو ثالث كأس . حظي ملعون .

فواساه الرجل بصوته الخشن :

ـ المسألة بسيطة . اذا لم يثبت عليك ضرب الرصاص .. جنحة بسيطة .

نظر الى المحفظة على ركبتيه :

ـ أنت محام ؟

تلبث الرجل قبل ان يجيب :

ـ اشتغل في النقابة .

ـ ووقفوك لانك من النقابة ؟!

سحب الرجل من سيكارته وامال رأسه ، ونفخ الدخان الى اعلى . وسحرت حركته نوري ، فعزم ان يفعل مثله بعد قليل . وبدا على الرجل انه يغالب رغبته في الحديث . فاستدرجه نوري :

ـ وقفوك ظلما . مثلي تماما !!

ـ ما وقفوني .. أنا جئت من نفسي .

ـ سلمت نفسك للشرطة ؟! لو كنت بدلك ...

وعض على اضراسه فانقطعت الجملة في فمه . وتذكر انهم ما افرغوا جيوب الرجل قبل ان يصفعوه الى الداخل . بل .. هم لم يصفعوه ولا دفعوه . دخل برفق واغلق وراءه الباب . وهذه المحفظة . وتلك النظارة . وقميصه الابيض !! اولاد الحرام .. دسوا هذا ليستدرجني ؟؟ وقبض على المقعد براحتيه ، يقاوم رغبة شديدة تدفعه لان ينهض ، فيلعن دينه بضربتين .

ضاقت عيناه من القهر ، وتربص ان يفعل الرجل شيئا ، ان يضحك هازئا . ان يهرب . أن يسحب من جيبه مسدسا ويتراجع الى الوراء ، ويده تتلمس مقبض الباب .. لكن الرجل بقي جالسا يدخن . ثم قال بعد صمت :

ـ الشرطة وقفوا بعض رفاقنا . والاعضاء شكوا في . ظنوا اني وشيت بهم . أطلقوا عليّ الرصاص البارحه ، واخطأوني .

وسأل نوري بحذر :

ـ أطلقوا عليك الرصاص ؟

ـ لم يتركوا لي فرصة لاعرف الخائن ..

وبصوت أهدأ سأله :

ـ تشتغل بالسياسة ؟

وكأن الرجل يحدث نفسه ، فلم يهتم بسؤاله :

ـ .. الذي وشى بهم يريد ان يقتلني ، لابقى بريئا بعدي .

ـ وما عرفته ؟

نهض وهو يقول بصوت مرتجف ، انفصل عنه كأنه طلاء يتقشر عن حائط :

ـ قلت لك : ما تركوا لي الفرصة .. البارحة أطلقوا عليّ الرصاص .

فهم نوري . فارخى يديه عن المقعد ، وفكر :

الجبان !! يخاف ان يمشي وحده في الطريق . التجأ الى الشرطة ليحموه .

وسأله بصوت متهانف :

ـ ستبقى في المخفر دائما ؟

ـ لا .. سأختفي مدة حتى اتفاهم معهم .عندي اصحاب ساختفي عندهم .

جلس وفتح المحفظة ، فأخرج منها اوراقا . ثم وضع نظارته وجعل يقرأ ويؤشر بقلم رصاص . وقف نوري ينظر من النافذة . قال دون ان يلتفت :

ـ الاولاد يرجمون الشرطة .

ولم يجبه الرجل . كان يقرأ ويؤشر بقلم رصاص .

تأمل قمة رأسه :

شعره التوى الى جانب واحد . وجمد عليه معجون ابيض . بل شعرات بيض اندست في شعره الاسود .

ورأى انه اقوى منه . يأسره بنظراته . تنظر عيناه قمة رأسه ، وطرف اذنيه ، وعنقه النحيل المائل الى امام . وأحس بعطف عليه :

ضعيف ، مشغول بهمومه . ماذا يكتب ؟ لو كنت اعرف الكتابة لتحكمت فيه اكثر . لكن ما الفائدة من القراءة والكتابة ؟ هذا رجل قرأ كثيرا وهو الآن يكتب . ثم .. جرى الى المخفر كالفار ، يخشى ان يطلقوا عليه الرصاص . بعد قليل سيخرج يرافقه شرطي سمين ، الى بيت أصحابه . وربما صافحه قبل ان يغلق وراءه الباب .

هذا زائر وانا سجين . بل ما يزال امامي طريق ملعون .. الى السجن . سيكون ذلك كالمرات السابقة :

صفعات من يد الرقيب الغليظة ، اثناء التحقيق . من السجن الى المحكمة في سيارة مغلقة . انتظار في المحكمة حتى يأتي القاضي .

تأجيل المحاكمة . من المحكمة الى السجن في سيارة مغلقة . أمي تزور السجن وتصرخ من وراء الشبك : الله يغضب عليك يا نوري .. وتبكي. المحكمة . الشهود . محام رخيص الاجر ، يخسر الدعوى .

ثم .. النوم اثني عشر شهرا على فرد جنب .

انا الذي اعرف أصول عشرة الشباب ، انا في السجن . وهذا .. هذا الفأر ، يخرج في حماية شرطي !!

أنظر اليه منكبا على أوراقه ، اذناه الى امام ، ونظارته على ارنبة أنفه !! .. انه فأر .

ماذا يخسرون لو تركوني ؟!

الشباب ــ لا شك ، بدلوا مكان لعبهم . أظنهم اجتمعوا اليوم عند « أم انطون » . قلت لهم عند أم انطون آمن فما صدقوا ، حتى كبستنا الشرطة . هم اليوم عندها . سيذكرونني بالخير . سيشربون في صحتي . لكن سينسون .. سينسون نوري ، عند اول دور من اللعب .. العكاريت !!

... لو تركوني !!

سأخل على الشباب واصرخ فيهم . لا .. لن أصرخ . الاحسن ان ازلزل عليهم الباب . واخشن صوتي : « افتحوا الباب ، ويلكم .. الشرطة ! » . ستبكي أم انطون : « ضعنا هذه المرة » وتهرب البنات . ويقف الشباب في زوايا البيت ، وبيد كل واحد مسدس . مزحة خطرة . وأتركهم مدة ، يرجفون مثل الارانب .. وادخل بعدها . مقلب!! لن يتركوني . اعرفهم .. مثل الكلاب اذا عضوا على عظم . ماذا في ذلك ؟

يعني .. شباب يلعبون ومعهم بنات من جيلهم . سكروا وضربوا الرصاص . اطبقت السماء على الارض !!

ماذا يريدون ان نفعل ؟

هل نجلس ساعات ، ايدينا على ركبنا ، وعلى انوفنا نظارة ، نقلب الاوراق .. حتى نموت من السأم ؟! خذ . هذه هي النتيجة :

فأر خائف ، يركض من مخفر الى مخفر يطلب الحماية .. تفه !

كان الرجل قد جمع الاوراق في المحفظة ، وجلس محني الظهر ، يداه على ركبتيه ، ورأسه تدلى الى امام ، وجفناه انسحبا فوق عينيه. مرهق يغالب النعاس .

مشى نوري الى الباب فانصت ، ثم عاد بخطوات القط ، الى مكانه فوق المقعد . اغفى الرجل . وقبل أن يرفع رأسه ، ضربه على عنقه بقبضة يده . وأعاد ضربته مرات . فانكب على وجهه ، ولم يلفظ حرفا .

حدق فيه دهشا ، ثم حمله فألقاه على المقعد ، ونزع عنه القميص الابيض . فلبسه وعقد ربطة العنق فوقه . ولبس السترة ، وامسك بيده المحفظة . وتأمل نفسه قليلا .. حذاؤه مهترىء . فأبدله بحذاء الرجل . كان ضيقا فلعن ، ولم يشد الشريط الى نهايته . أوسد الرجل على المقعد ، وادار وجهه الى الحائط . ورمى سترته عليه ، ودس الحذاء في قدميه .. وجلس ينتظر .

كان خائفا : لكن سنة سجن ليست قليلة .

ولو عرفوه ؟ ليكن .. الذي ينام سنة ، ينام سنة واربعة اشهر . انتظر .

اذا جاءوا فكيف اخرج ؟ سأخرج بخطوات واثقة مثله .

لكن .. هل خطواته واثقة ؟ هذا الاهمال اللعين !! لم لا اهتم بمراقبة الناس ؟ وما ادراني كيف يمشي ؟! لم أره يمشي . اندس هكذا كالفار . لا باس .. الملابس تكفي .

واحس نفسه غريبا في هذه الثياب . وداخله ضيق كمن يلبس ثياب ميت . وسال من ابطيه ماء . ونشق رائحة السترة ، رائحة رجل آخر . رائحة منحازة الى الغريب .

دس يديه في جيبه .. فتات من التبغ وزغب قماش ، ومنديل مطوي ، لم يجرؤ على فتحه . سيكون لاصقا ولن يقاوم الغثيان . فأغمض عينيه وقرض اضراسه . وشعر لاول مرة بثقل الزمن .

الرجل معه ساعة ؟ حتما معه ساعة .

الآن .. عليه ان يذهب مرة اخرى ، الى الرجل ويلمس جسده ، وفكر ان يترك الساعة . وهون من شأنها ، ثم وجدها هامة ــ فكل الاكابر، رجال السياسة .. معهم ساعات . انفتل بقوة اليه ، وفك الساعة من معصمه . وتجرأ .. فلمس نبضه .

هل قتلته ؟

غلب قرفه ، وتأنى في لمس المعصم : نبض ضعيف ، فزفر هانئا ، وقد رد اليه بعض نشاطه .

وقف امام الباب بقميص ابيض ، وربطة عنق مشدودة ، يده ــ التي على معصمها ساعة ــ تمسك المحفظة . وقدماه داخل حذاء حبس الدم في أصابعه .

سمع خطوات .. فوضع النظارة على عينيه : ابتعد عنه الجدار وحاصرته دوائر الزجاج . وقبل ان يرفعها .. فتح الباب ، واشار له شرطي برأسه ، فخرج .

امام الدرج ، يتحادث الشرطي مع شاب في ثياب مدنية ، لكن ربطة عنقه لونها كاكي . فأدرك نوري انه شرطي آخر . ودنا منه الشاب وسأله ان يرافقه الى السيارة .. سيارة جيب ، غطاؤها قماش خاكي : هذا اللون خائن ، لا يمكن ان يوثق به . يجب ان تصبر ، مع ذلك . سيسألك الآن عن بيت أصحابك .

وهيأ نوري في ذهنه الجواب . سيختار شارع « القصور » شارع يتصلب الشرطي احتراما حين يسمعه : القصور ! وهو قريب من الحارات المتعرجة . حتى لو انتبه اليه ، فلن يدركه بسيارته القبيحة، ذات الغطاء الخاكي .

لم يسأله الشاب عن شيء . وظل يسوق بسرعة متأنية ، وهو يراقب الشارع . وحين تخلص من زحمة السير ، غير الى السرعة الرابعة .. وانطلقت السيارة في شارع بيروت العريض .

اراد ان يقترح عليه شارع القصور ، لكن خشي ان يبدأ الحديث. فآثر ان يسكت ، وتلهى بالنظر الى ضفة النهر . ولمح اولاداً يصيدون. الماء قليل . فماذا يصيدون ؟ ربما .. الضفادع .

الآن وصلوا الى الضاحية . مداخن معمل الاسمنت تنفث في السماء غيوما كثيفة ، لها رائحة الكبريت المحترق . وبحث عن كلمة يبدأ بها ، فقال :

ــ الرائحة .. افسدت الهواء .

لم يقل الشاب شيئا ، واومأ برأسه : نعم .

وابتلع نوري بقية الحديث . من الصباح لم ياكل شيئا ، وهو يدخن سيكارة فوق سيكارة . امسك علبة الدخان ، وفكر :

هل اعرض عليه سيكارة ؟

لن اعرض عليه . لن اهتم به .. أحسن .

أشعلها وسحب نفسا ، وامال رأسه ، ونفخ الدخان الى اعلى .. كما رأى الرجل يفعل . وارتاح لحركته هذه ، فأخرج النظارة وحطها على عينيه . وصبر على زوغان بصره .. يجب ان يصبر .

تركت السيارة الطريق المعبد ، وانحرفت الى درب ترابي . وضع الشاب نظارة شمس وقارب حاجبيه . واهتزت النوابض تحت نوري ، فاستمسك بالمقعد وسأل :

ــ أين نحن ؟

وانعطفت السيارة دون ان تخفف من سرعتها ، فاثارت غبارا ونثرت حصى . ثم دخلت بستانا زرعت فيه اشجار حور ، على مجرى الماء . ووقفت امام باب خشبي كبير . نزل الشاب قبله ، واشار بيده :

ــ من هنا !

مشيا على ممر رصف بالحصى ، وأطل رأسان من النافذة . وتريث الشاب قليلا . ثم فتح الباب .. فقال له :

ــ ادخل !

وقف نوري وسط الغرفة لا يدري ما يفعل بيديه . فمسح كفه بصدره ، ونقل المحفظة الى اليد الاخرى . وأحس بأصابعه تحترق داخل

حذائه . ووجد صعوبة في الوقوف ، فجلس على كرسي دون ان يدعوه احد . رأى الشاب يحادث الرجلين ، ثم صافحهما . وربت احدهما على كتفه ، وهو يرافقه الى الباب .

قال له الاول : ـ تعبان ؟

ـ منذ الصباح وانا واقف . ارجو الا نتأخر هنا .. اريد ان ارجع للبيت ، لاغير الحذاء .

وضحك الآخر : ـ مستعجل ؟.. لن تتأخر طبعا .

ولم تعجب نوري ضحكته . كانت صفراوية تنم عن الكراهية . فشمله احساس بالوحشة . ولم يجد نفسه بين أصدقاء : ربما كان واهما . ونزع النظارة . لكن وجه الرجل لم تفارقه تلك الملامح المكتئبة كأنه يشكو مغصا .

وقفا صامتين . ورن جرس في مكان ما من الغرفة .

دهش نوري . فالحجرة بائسة الاثاث ، ولم يتوقع ان يكون فيها هاتف . وأنصت الاول مدة ، ثم قال :

ـ نعم . سيدي !

وحط السماعة . جاء اليه فثنى ذراعه وراءه ، وفتشه بيد سريعة ، ثم دفعه الى كرسيه . وقرب الاخر طاولة ، حتى لاصق طرفها صدر نوري . وجذبا كرسيين ، وجلسا قبالته . وفكر :

هكذا اذن !!

قال الاول ، وامسك دفترا وقلما :

ـ الان .. ستعطينا أسماء الذين تعاونوا معك جميعا ..

لا تحاول ان تنسى احدا !

ورأى نوري يتلكأ فأضاف :

ـ .. ولا تستعمل ذكاءك .كل الحيل مرت علينا .

وغضب نوري لهذه اللهجة التي بدأها معه ، فقال :

ـ ولكني لا أعرفكما .

ـ هذا أحسن . الذي لا تعرفه خير من الذي تعرفت عليه .

بدا واضحا لنوري الان ، أنه يهزأ به .

وشعر كأنه لاعب « بوكر » خسر الدق ، فلم يجد بدا من أن يكشف أوراقه . وأدركه يأس مع ذلك . فقال بصوت منهزم :

ـ أنا لست هو .

ولم يفهم معنى ذلك الغضب الذي ركب الرجل فجأة ، فضرب بقبضته الطاولة وصرخ فيه :

ـ قلت لك .. لا تكذب علينا !

وأوضح له الاخر :

ـ حين رأيت أننا لا نعرفك من قبل .. حاولت ان تنفذ من هذا الباب .

كان صوته عطوفا ومقنعا . لكن نوري اضاف باصرار طفل عنيد : عنيد :

ـ قلت لك : أنالست صاحبكم الذي يشتغل بالسياسة .

ـ من أنت اذن ؟

والسؤال فيه نبرة واضحة السخرية :

ـ أنا نوري أ..أ..

ومد يده الى جيب السترة . ثم توقف : أوراق الرجل الاخر !!

الاحساس الغامض بالخطر ، توضح أمامه مثل ضوء الشمس .

ورأى قدره في العيون الاربع المحدقة فيه بكراهية ، رمت ثقلها على وجهه ، فأسدل جفنيه . من حنجرته الى قصبة أنفه ارتفعت شرارة ، فانسكب الدمع من زاويتي عينيه ، ورطب خديه الملتهبين .

جذبه الرجل من ياقته ، والصق أنفه بوجهه ، كأنه يريد ان يخترق البؤبؤ بنظراته ، وزفر برائحة كريهة :

ـ ابك مثل القحـ ... ، لكن ستقر بأسماء الذين تعاونوا معك .

وأطلقه ، فارتطم راسه بمسند الكرسي .

وقال الاخر بصوته الهادىء :

ـ الذين وشيت بهم ما بكوا حين عذبهم اصحابك الشرطة .

ونتر من يده المحفظة، وناولها لصاحبه . وجدها مقفلة فلم يسأله المفتاح ، بل أخرج سكينا وشقها من فوق ، وأفرغ الاوراق علىالطاولة.

نظرا فيها على عجل ، ثمجمعاها. واسرع الاول الى الهاتف فشكل ارقاما ، وتحدث بصوت خفيض .

لم يفهم نوري ما قال . لم يكن يصغي اليه . أذناه يدوي فيهما الدم ، ولسانه خشن مثل قطعة ليف . ولا يفلح في جمع فكره المتناثر. كيف يفكر وقد رأى في عينيهما موته واضحا ؟! لبس بدلة سياسي، الله يعلم أي جريمة ارتكب : ماذا فعلت لآكل نصيبه ؟!

فاستجمع قواه وهتف :

ـ لست هو . وحق الله لست هو . الاخر نائم في المخفر . ضربته ولبست ..

الرجلان ما أصغيا اليه . لعل صوته لم يتجاوز حنجرته !!ونشفت الماء من حلقه ، وازرقت أصابعه من الخوف .

فدفع الطاولة عنه ، وجرى الى الباب . وقبل ان يبلغه ، انفجرت في عنقه بقعة دم ، وغاص نوري في الظلام .

**نديم خشفة**

# حديقة الشتاء

## للشاعر محمد ابراهيم ابو سنة

منشورات دار الآداب بيروت

اذا كنا نكتفي بالبحث عن عناصر النضج والاصالة وتلمس مدى رهافة الاحساس وصدق الموهبة في الديوان الاول لاي شاعر ، فهل نكتفي بهذا الموقف الاحتفائي نفسه عندما يصدر الشاعر نفسه ديوانه الثاني ؟.. والذي يؤكد ان الشاعر قد قطع خطوات فسيحة في رحلته مع الشعر ، وان الشعر عنده ليس مجرد نزوة ترصدته في ميعة الصبا ثم انصرف شيطانها عنه عندما اقترب من سنوات النضج والكهولة ، بل هو بالنسبة له قضية وحياة .. وجدت هذا السؤال يطرح نفسه عليّ وانا اتناول ديوان الشاعر محمد ابراهيم ابو سنة الثاني ( حديقة الشتاء ) الذي صدر منذ شهور قليلة . واخذ هذا التساؤل الكبير ينشطر الى مجموعة من التساؤلات الصغيرة الاكثر تحديدا والاقل عمومية .. تساؤلات عديدة أخذت تتخلق تحت سطح رغبتي في تناول ديوانه والكتابة عنه .. هل ينبغي عليّ ان أكتفي أزاء هذا الديوان بالاحتفاء والتركيز على الجوانب الايجابية فيه ؟.. وهو موقف تدفعني اليه صداقتي الحميمة للشاعر من جهة ، واحساسي الاكيد بأنه شاعر موهوب ويستحق بالفعل ان نحتفي به حيال تلك الموجة العاتية من الهجوم على الكتاب الشبان وتسفيه انتاجهم من جهة أخرى ، أم عليّ ان اناقشه مناقشة موضوعية تحمل في ثنايا حدتها البادية تقديرا للشعر وللشاعر أعمق مما يتضمنه ذلك الموقف الاحتفائي بكثير . لانها ترتوي من رغبة صادقة تتمنى للشاعر أن يحقق اكثر مما حققه بالفعل وان يتجاوز كل العثرات التي تردت فيها قصائده حتى يستشرف آفاق الشعر الحقيقية ويخوض مغامرة الشعر الاصيلة العسيرة ؟.. هل يحقق هذا الديوان اضافة جديدة الى عالم الشعر الحديث وتراثه ؟.. او حتى اضافة الى عالم الشاعر الذي قدمه لنا في ديوانه الاول ( قلبي وغازلة الثوب الازرق ) الذي صدر منذ اربعة اعوام ؟.. هل اتسع في هذا الديوان أفق الشاعر وعمقت رؤيته ؟.. هل هو خطوة للامام في فهمه للشعر وللانسان؟.. وهل يقدم فيه عالما جديدا او يستشرف آفاقا أخرى غير تلك الآفاق الرومانسية التي وشحت همومها عالم الشاعر في ديوانه الاول ؟

من هذه التساؤلات أبدأ رحلتي مع ( حديقة الشتاء ) في محاولة نقدية للاجابة عليها من خلال التناول التطبيقي للقضايا الفنية والمضمونية التي يطرحها الديوان او التي تثار معه لا من خلال الاجابة المحددة على كل سؤال على حدة . فماذا يا ترى تقدم لنا ( حديقة الشتاء ) وهي المرادف الفني للعالم لدى الشاعر ؟.. وماذا تخبىء لنا ادغالها المليئة بالاوراق المتساقطة والاشجار الجديبة العارية والمكتظة بالعقم والخوف والعجز عن التحقق وفقدان الامان ؟.. في تلك الحديقة الموحشة يخفق الحب دائما بالرغم من أنه يلوح وكأنه الدرب الوحيد المفضي الى الخلاص في هذا العالم المقبض الكئيب .. يخفق دائما لان الانانية والمراءاة تحاصران كل محاولاته للانفلات من اسار هذا المصير القاسي . ولاننا لا نستطيع ان نحب في هذا العالم الموبوء بالخوف والرعب وفقدان الامان (( لكن الخوف .. كان يعيش مكان الحب )) ومن ثم فان وطأته الضارية تترك بصماتها الواضحة على انسانه فيدركه التشوه ، وتنضب في أعماقه كل ينابيع الحب . فيلتف على ذاته يجتر وحده العذاب والاحزان .

كنا مشدودين الى ظلينا
تعجز فينا الرغبة والاشواق
تأكل انفسها الاحداق
لا يخطو الواحد نحو الآخر
كل يعشق نفسه
لا يهب أخاه ، اكثر مما يعطيه .

ها هي قوانين السوق تلتهم بجشعها كل قوانين العواطف الانسانية . بل ها هي تفاصيل الصورة نفسها التي قدمها لنا الشاعر من قبل وبالحاح في ديوانه الاول تتكرر من جديد وان لم تبلغ ابدا رهافة تلك الصورة الجيدة المركزة التي نقرأها في ( رسائل الى حبيبة غائبة ) وهي من أجود قصائد ديوانه الاول :

وان رأيت واحدا يطل في عيون صاحبه
رأيته هناك معجبا بشاربه
ويعدل الباقات فوق كتفه وينصرف

في هذه الصورة الرائعة نلمس كيف ادرك التشوه انسان هذا العالم وكيف امتهنت ذاتيته البغيضة أنبل العواطف الانسانية وارقها.. ومن ثم كف الحب عن التحقق وان لم يكف الانسان ابدا عن التشوف اليه . فهو الامل الذي ان كف عن التشبث به كف عن ان يكون حيا في الوقت نفسه . لذلك فهو يتمنى ان تتهشم اصابعه المتشبثة بهذا الخيط الواهي قبل ان يتمزق هذا الخيط الرقيق . فالحب لا يروي اشتياق الانسان الظامىء الى الوصال والمشاركة فحسب . وليس مجرد تجسيد لواحدة من صبواته او اشباع لبعض رغباته .. ولكنه طاقة هائلة توسع الآفاق وتعمق الرؤى

وبقلب العاشق
قرأت روحي أسفار الحكمة
وابيضت تحت بصيرتي الاسرار
خرجت قدمي من ضيق الاغلال
وابتسم القمر الطفل
(( ما أوصلك سوى حبك
لا نفهم الا حين نحب ))

انه الطاقة الهائلة التي تعقد تزاوجا خصبا بين البصر والبصيرة ، وتريق فوق الاشياء المعتمة الضوء ، وتتغلغل الى اعماقها لتستكنه كل ما يدور في داخلها وتستكشف موسيقاها التي لا تدركها امكانيات الانسان المجردة ولا تحسها سوى روحه ..

في جوف الاشياء
موسيقى ، لا تدركها الا الروح
وتظل عيون الروح الخضراء
معتمة حتى يطلع قمر الحب .

وحتى الوطن نفسه لن يستطيع ان يحقق الامال التي يصبو اليها ولن يتخلص من اسار ذلك الهم الكبير الرازح فوق قلبه كالكابوس الا عندما تخلص له القلوب الحب وتستعذب من اجله التضحية وتستهين بالاخطار . وعند ذلك فقط ستزهر الاشجار ويفيض النيل وتتحقق كل تفاصيل الحياة بصورة كاملة ..

ولن يفيض النيل قبل ان نفيض بالدماء
لن تزهر الاشجار في حدائق الخضوع .
لن تبحر القلوع
في النهر ان خلا من المياه
لن تقبل السماء بنبرة الصلاة
ما دامت القلوب تستحم في بحيرة الاهواء
ودون ان تحس هذه الارض دفء حبنا
لن نقبل الفصول عند بابنا .

فالحب ، والحب الحقيقي وحده هو الذي سينقذ الوطن والمواطن معا ، وهو الذي يعمق قدرة الانسان على الاحساس بالاشياء وعلى ادراكها . ومن هنا يكتسب اخفاق هذا الحب ـ الذي يفتح امام الانسان كل هذه الافاق ـ طعمه القاسي ومذاقه الفاجع ، لانه تكريس للعجز والقعود وللخيبة ، واحباط لكل الامال والرغبات المشروعة ، عماء يدهم العيون المحدقة في الاعماق الراغبة في اكتشاف كل ما يدور

فيهـا من اسرار .

والحقيقة ان الحب المخفق ظل واحدا من الموضوعات الكبيرة في الادب الانساني على مر العصور . وتوهج هذا الموضوع بصورة كبـرى على أيدي عمالقة الاتجاه الرومانسي في القرن الماضي . ثم أخذ يكتسب في هـذا القـرن الكثير من الابعـاد والايحاءات . غير ان الحب المخفق في عالم ابي سنة الشعري يرتد بنا الى الرومانسية من جديد . وقـد ارتبطت الرومانسية في الادب العربي بالكثير من القيم التي تمجد العزلة على حساب المشاركـة الاجتماعية ، والتي تلجأ الى الطبيعة كمهرب من هموم العالم الاجتماعي ومشاكله ، والتـي تكتـظ بالتشاؤم والانقباض والتغني بالاشجار والاقمار والنجوم . وفي رومانسية ابـي سنة بعض من هذا كله . لكـن الرومانية ليست هذا وحده . ففيهـا الكثير مـن الطاقات الخلاقـة . فهي رؤيـة مليئة بالثورة والانطلاق والتمرد على كل القيـود . وهي مغامرة في آفاق جديدة وتجربة عميقـة في الرؤية والمعاناة . ومن هنـا فانهـا تستطيع ان ترى في الاشياء العادية زوايا تتفجر بالشعـر لانهـا رؤيـة تنبض تحتهـا الاشياء بطاقات جديـدة من الغناء . ويستحيل معهـا كل ما يقف في وجه الحياة الى كابوس رهيب يوقظ في أعماق القارىء الرغبة في التخلص منه وتجاوزه . غير ان رومانسية ابي سنة لا تندرج تحت هذا الجانب الايجابي الخـلاق . ولكنهـا تميل اكثر الى الجانب السلبي المتشح بالحـزن والاحباط ، المؤثر للعزلـة المتكفى باجترار التأمـلات .

وقد يبدو للوهلـة الاولى ان موضوعات قصائد الديوان ضد هذه الرومانسية التي تقبع في جانب العزلة والهرب ، لان ابـا سنة شاعر ينفعل كثيراً بالمناسبات القومية ويستمـد الكثير من منابع الهامه مـن الاحداث السياسيـة والاجراءات الجديدة . فهو يكتب قصيدة يتغنـى فيهـا بالسد العالي وأخرى يدعو فيـا الى اعادة انتخاب الرئيس وثالثة بمناسبة القبض على الشاعر الفلسطيني المقيم فـي اسرائيل محمـود درويش ورابعة يحيي فيهـا انطلاق العمـل الفدائي الفلسطيني ... وغيـر ذلك من القصائد التي تعـد امتداداً لعدد من قصائد الديوان الاول مثل ( اغنية لجاجارين ) و ( مرثية لشهداء الجزائر ) و ( اغنيـة لفيـدل ) . لكن ابا سنـة يقدم هذه الموضوعات العامة مـن خلال رؤية رومانسية تنتمي الى تلك الرومانسية القديمة وتنطلق من موقف المراقب المنبهـر المعزول ، لا موقف المشارك في هذه الاحداث والذي يتخذ منها أو ضدهـا المواقف المبررة . فهـو لا يعبر عـن احساس الوجـدان الجمعي بهـذه الاحداث ولا يبلور لنـا المشاعر الجمعية تجاهها . ولكنه يقدم لنـا موقفه الذاتي الخاص منها . للدرجـة التـي تكـاد بعض قصائده معها أن تكـون قطعا هاربـة مـن شعـر المناسبات التقليدي تحاول ان تتسلل الـى ساحة الشعر الحديث بعـد ان تتلفـح ببعض اردية غلافية من الحداثة او تتدثر ببعض شكليات المنطلق الجديـد وبعض قشوره. او من خلال تغطيـة موقف القصيدة او موضوعها بفيض من الصور التي يغرق تناميها الموضوع في تياره الغنائي. وكلها محاولات لتغطية جوانب الضعف في هذا النوع من القصائـد ، ولكنهـا تظـل سافرة الوضوح لا تفلح فـي اقالة عثرات القصيدة او انقاذها مـن هوة النثريـة والمباشـرة .

غير أن في ديـوان ابى سنة عددا اخر ـ وهو قليل ـ مـن القصائـد الجيدة التي استطاعت ان تسبر أغوار اللحظة التاريخيـة والحضارية التـي صدر عنها ، وان تتغلغل فـي اعماقها وان تحقق دور الفـن الحقيقي في الاستشراف والريادة والتنبؤ . وفي طليعـة هـذه القصائـد ( الصرخة والخوف ) و( غزاة مدينتنا ) و( المحاكمة ) و( حلم ملكي ) .. هذه القصائد الاربع التي تعد امتداداً متطورا للقصائد الجيدة في ديوانه الاول .. فهي استمرار لـ ( طفلة القمر ) و ( رسائـل الى حبيبة غائبة ) و ( السر ) و( قلبي وغازلة الثوب الازرق ) وغيرها . ومن خلال هذه القصائد التي تعتبر انضج قصائد الديوان في اعتقادي تطل علينـا القضيـة الثانيـة في عالم أبي سنة الشعري . وهي قضيـة الخوف الذي ينتصب بهيكله الشائه العملاق فيجهز على الكثير مـن الرغبات المشروعة ، ويئد صبوات الانسان الى الانطلاق والتحقق وهي لما تزل في لفائف الميلاد . وهو خوف ترفده اشياء عديدة . تقف فـي مقدمتها المراءاة والتحلل مـن المسئولية والاستنامة للعجـز والقعـود وفقـدان الدور ، والهرب من مواجهة الحقائق والمصير وغير ذلك مـن العوامل التي يرتوي منهـا هذا الخوف وينمو بصورة كبيرة .. ومن هنا فان ابا سنة يؤكد على دور الانسان الخائف في صياغة وتاكيد خوفه. وعلى مسئوليـة المهزوم عن هزيمته ..

حين تعلمنا ان نتقن ادوار عدة
في فصل واحـد
حين أقمنا من أنفسنا آلهـة اخرى
وعبدنا آلهـة شوهـاء
حين أجبنـا الغرقى بالضحكـات
حيـن جلسنـا نصخب في أعراس الجـن
حين أجاب الواحـد منـا :
ما دمت بخير ، فليغرق هذا العالم طوفـان
كنـا نحـن الاعداء ..
كنـا نحن غزاة مدينتنـا

فالغزو لا يأتي من الخارج فحسب ، ولكنه يبدأ من الداخل حينما تنحت جحافله الجرادية المتسترة في الاقبيـة العفنة الدروب التـي تركض فوقها جيوش الاعداء . لتسحق ( النحن ) بلا هوادة ولا ضمير.. فالهزيمـة لا تحققها قوى الاعداء وحدها ولكـن يشارك فـي تحقيقها ضعفنا نحن أيضـا وتخاذلنا وفقداننا للدور والامن والحرية . فالاشجار لا تزهـر أبدا في حدائق الخضوع . ولن تستطيع البطولة العصريـة المتمثلة في اغلاق الابواب التي تأتي منهـا الرياح ، والركون الى دعـة الامـن الثابت في احضان الخوف ، بقادرة على تحقيق اي شـيء . فقدرتهـا الوحيدة هي تأكيـد الخوف ومضاعفته ..

قلنا ان الحب شفاء الاوجاع
وتبادلنا في الظلمة طاعون الحقد
قلنـا سنقول الصدق
وقطعنا كل لسان صادق
قلنا لا يهزم قلب المؤمن
لا يدركه جزع في موقف
لكنـا حيـن اتانا الاعـداء
حاصرنا ثعبـان الخوف
عبثا نبحث عن سيف شجاعتنـا
حيـن كذبنـا خفنـا
وفرحنا بهدايانا من سوق الزيف
هذا قدر الكذابيـن
الخوف .. الخوف .

وبالرغم من جودة هذه القصيدة فانها تحوم حول تلك الحكمـة القديمة القائلة بـان الكذب يورد التهلكة وان الصدق منجاة . وهو يريـد ان يعطي هذه الحكمـة بعض الامتدادات الشعرية الاوسع . عندمـا يغرقنـا في تنويعات متعددة على نفس هذا اللحن الرئيسـي تحاول من خلال التعبير بالصورة والتغني بهـا ان تحلق بتلك المقولة المنطقيـة المركزة ، في آفاق الشعر الرحيبة الموحية بالدلالات الفياضة بالرؤى .. ومن هنا فاننـا نضع ايدينـا على سمتين أساسيتين من سمات البناء الشعري عند ابي سنة .. وهما البناء المنطقي بالصورة والاحتفاء بالاسلوب الغنائي في صياغـة القصيدة .

فالغناء سمة اساسية في عالم ابي سنة الشعري تتاكد لمن يقـرأ ديوانـه الاول والثاني . تسيطر على الديوان الاول باكمله ، كما لـم يفلت من قبضتهـا العاتية غيـر عدد شحيح مـن قصائـد الديوان الثاني . وهـو غناء رومانسي حزين ، يشتق مادتـه وموضوعه معـا من دعوة الرومانسية المهيضة الى الهـرب لاحضان الطبيعة والاستغناء بطزاجتها وتوهجها وتفجرها عن هذا العالم الموبوء بانسانه السلبـي

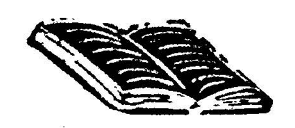
العاجز . لا الغناء الواقعي القادر على ان يرى في تفاصيل العالم الجديد ما تخف امامه كل طاقات الطبيعة على الغناء . والذي نجده مثلا في اشعار ماياكو فسكي التي تغنت بالحضارات العملاقة وهي تهتك رحم الارض ، فتدمع لها احشاء الارض وتبكي ، وبأفران الصلب التي تتوهج في اعماقها حرارة آلاف الشموس ، وبكل تفاصيل الحياة الجديدة التي تنبض بالغناء والجمالية تحت سمع الشاعر الحديث وبصره . ومن هنا فاننا نجد ان مادة الصورة عند ابى سنة تستعير الكثير من تفاصيلها من جزئيات الطبيعة . فكانت تلك الحديقة الشتائية الموحشة بصورها العديدة الموحية بالجدب المشتاقة للربيع هي مادة لعدد كبير من صوره الشعرية . بسروها وجداولها الخضراء وارضها الواسعة الممتدة وآبارها المنسية والمهجورة وغربانها وخيولها الغريبة التي تنسلها الكلاب واشجارها العتيقة العارية والرياح التي تعربد في جنباتها واعشابها التي تبتهل الى الشرفات واشجارها العاجزة عن الازهار وغير ذلك من الصور التي تستمد من الطبيعة مادتها وموضوعها معا . والطبيعة بذلك ليست مجرد نسيج الصورة ولا هي رداء استعاري يغلف فيه الشاعر رؤيته للواقع ورأيه فيه ولكنها معناها . فالمعنى ليس شيئا منفصلا عن المبنى ولكنه مندمج فيه ومتوحد معه .

وعندما تكون الطبيعة في الشعر معنى فانها تكشف بين طيات قوتها الغامرة الغامضة معا بعض وجوه الواقع الذي يريد الشاعر التعبير عنه . أو تكون مجرد خلفية جمالية للمشهد او تبسيط هادىء للكثير مما يلوح في العالم من مشاكل وقضايا . ويميل استخدام ابى سنة للطبيعة الى هذا الجانب . لذلك نجد ان المادة الشعرية عنده على قدر كبير من التبسيط - وهو شيء غير البساطة والوضوح الذي يقف على تخوم المباشرة . ومن ثم فهو يتيح الفرصة لاكثر من قراءة للقصيدة .. واقصد هنا القراءة المشاركة او القراءة المعاناه .. القراءة التي تعايش الاثر الفني حتى تهتك كل غموضه وتخلق لنفسها الجسور بين رؤاها الذاتية وعالمها الداخلي وبين جزئيات عالم القصيدة الكثيف بتفاصيلها المشتبكة ومساربها التي تقود القارىء في شعابها الى اكثر من تفسير واحد وبالتالي الى اكثر من قراءة واحدة .. ولست ادعو هنا للغموض ولا اتطلبه لذاته . ولكنني انشد من القصيدة أن تكون تجربة عميقة ذات أبعاد غنية خصبة . ان تكون وليدة رؤية ووليدة معاناة . ان يتحقق عبرها جوهر الشعر المتمثل في كونه مغامرة تكشف عن عالم مجهول لم يعرف بعد وتحاول ان تجعل من يفلت من الادراك العقلي مدركا . ويقترن هذا التبسيط في شعر ابى سنة بغياب المبررات العميقة للكثير من الظواهر والاحداث . التي تتكشف عنها القصيدة . فالاشياء عنده لا تنهدم ولا يقوضها أحد ولكنها تنهار وتتداعى - وهي الافعال التي يستعملها - دون ان نعرف لتهدمها سببا . والتنائي عنده ليس فرقة مبررة ولا هو انسحاق تحت وطأة قهر اجتماعي او سياسي أو حضاري يحول دون الحب والتحقق ويدمر امكانيات اللقاء الحقيقي الخلاقة . ولكنه مجرد هجر - وهذا هو الفعل الاثير لديه - رومانسي يتمنى ضارعا ان تذوب سحبه تحت ضربات اجنحة الطير .. وهذا جزء من منهج الشاعر في التعبير ومن رؤيته الرومانسية التي تترك بصماتها على كل تفاصيل عالمه . ومن معالم رؤيته الرومانسية تلك ايضا اننا نجد الخلاص من كثير من الهموم متمثلا في الابحار الى جزر المرجان - كما في ( آخر أزهار الموسم ) لكن هذه الجزر لا تتحول في القصيدة الى بديل عضوي تتخلص عبره من كل الاشياء المرفوضة في الواقع ولا الى تجسيد حسي لصبوات الانسان واحلامه . ولكنها تظل حلما شاحبا غائم الملامح يهرب اليه الانسان في هذا العالم الشعري من عجزه عن ان يفهم هو العالم او يمتلكه اويسيطر عليه . ونعثر في قاموسه الشعري على الكثير من الكلمات التي تؤكد هذا المعنى .. فافعاله الاثيرة هي تنهار وتتخلى وتعجز وتجبن وتخون وتستيقظ وتدفن وتختنق . وكلماته الاثيرة هي الاحزان الفادحة والامل الخائب والميلاد المتعسر والقبر والانسان العاجز والقاعد والمحاصر . والوردة والنجم . والعشب الذابل واطفال القمر والمرمر وجزائر المرجان والحلم وهي كلمات وافعال لصيقة الارتباط بمنهجه في البناء والتفكير وبنوعية رؤيته للعالم وطبيعة فهمه له .

وبناء القصيدة عنده يعتمد على البناء المنطقي للتجربة الانسانية ووحدة هذا البناء لديه هي الصورة الشعرية التي تكاد أن تكون وحدة ابى سنة في التعبير لاننا نجد أن معظم أبياته الشعرية صور تساهم بتتابعها وتكرارها غالبا وبتشابكها احيانا او نادرا في صياغة التجربة الفنية عنده .. واستخدام الصورة في التعبير شيء غير التفكير بها . لان التفكير بالصورة يخلق عالما من الرؤى تتشابك فيه الصور وتخرج نتيجة هذا التشابك اكثر ثراء وتعقيدا من المجموع الحالي للصور المتزاوجة . وهو يستخدم الصورة كوحدة للبناء المنطقي للتجربة التي تميل عنده الى الشكل القصصي احيانا والى ان تحصر نفسها احيانا اخرى في نطاق ذهني ضيق ياسر التجربة بين شقي هذه السببية التي تقول .. بما ان كذا وكذا وكذا قد حدث فان النتيجة هي كذا .. والذي نجده في ( لا ) وفي ( ليس صحيحا يا بيرون ) وفي ( الصرخة والخوف ) وفي غيرها من القصائد . وهو بناء يحوم بالقرب من الحكمة في الصياغة وان كانت حكمة ساذجة في معظم الاحيان .

بقيت بعد ذلك ملاحظة أخيرة على الديوان ككل وهي ان فكرة الديوان بمعناها الحديث غير متحققة فيه فليس ثمة وحدة تربط ما بين أجزائه المتنافرة ، اللهم الا الوحدة الموسيقية النابعة من سلاسة الموسيقى واطراد التفصيلات المحصورة في بحرين عروضيين فقط . ففي الديوان قصيدة في الحب واخرى في مناسبة سياسية وثالثة عن موقف اجتماعي وحضاري ، دون ان تكون هناك رابطة بينها غير رابطة الفترة الزمنية التي كتبت فيها القصائد .

القاهرة **صبري حافظ**



# دم ابن يعقوب
## رواية لشوقي عبدالحكيم

* * *

منذ أبدع هيكل أول رواية مصرية لحما ودما ( زينب ١٩١٤ ) انبثقت الرواية المصرية من مشاق المخاض الاول لتدخل من حلقات ميلاد جديدة . فمن روايات مترجمة بتصرف كبير الى روايات مقتبسة الى روايات مؤلفة تحت ستار أسماء أجنبية ، الى روايات مؤلفة بأسماء تنكرية الى روايات مصرية صحيحة البناء والمضمون . ومن روايات تهرب من التعرض للواقع الاجتماعي بصدق فتلجأ الى استيراد أجواء أجنبية وتنقل حيوات مختلفة نقلا غير امين الى روايات تنشب حرابها في الواقع الاجتماعي والسياسي وتؤلبه تأليبا عظيما على الثورة .

رحلة طويلة خاضتها الرواية المصرية حتى أخذت تقف موقفا مشرفا من الروايات العالمية (١). حتى بلغت أوجها عند نجيب

(١) منعا من التكرار يمكن للراغب في المزيد عن تاريخ الرواية المصرية الرجوع الى كتب « مثل : «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » للدكتور عبدالمحسن طه بدر ، نشر دار المعارف بالقاهرة. و« دراسات في الرواية المصرية » للدكتور علي الراعي ، نشر مؤسسة التاليف والنشر بالقاهرة . و « دراسات في الادب العربي » ليوسف الشاروني ، نشر مؤسسة التاليف والنشر بالقاهرة . « ودراسات في الرواية والقصة القصيرة » ليوسف الشاروني أيضا ، نشر مكتبة الانجلو بالقاهرة . و« في الرواية المصرية » لفؤاد دواره، نشر دار الكاتب العربي ، وغيرها من كتب الدراسات عن الرواية المصرية .

محفوظ الاب الحقيقي للرواية المصرية . ولكن بعد نجيب محفوظ بدت الرواية المصرية وكانما أدركها العقم وفي مقابل سخاء نجيب محفوظ وقفت الرواية المصرية في حالة جمود .

والى وقت قريب عانت القصة المصرية من أزمة حادة ، فمعظم كتاب القصة القصيرة من جيل الخمسينيات انصرفوا الى المسرح المصري المزدهر حديثا اما بسبب الرواج المادي أو بسبب اتساع نطاق الجمهور المتلقي أو لانه أصلح أدوات الفنان في توصيل ما يريد . وتوقفت صفحات القصة عن الظهور في الصحف وأسفرت الاجيال الجديدة من الشبان عن اهتمامات مسرحية . وبدا وكأن القصة القصيرة في موقف مهجور . فلا القديم يواصل عطاءه ولا الجديد يأمل اتباعها . اما الرواية فقد كانت حالتها أشد قتامة ، ففيما عدا نجيب محفوظ وقلة من كتابها القدامى ، افقرت الرواية المصرية من كل جديد ، الى الحد الذي جعل ناقدا متزنا مثل رجاء النقاش يصف نجيب محفوظ بانه يقف عقبة في طريق تقدم الرواية المصرية . ومن الغريب حقا ان نجيب محفوظ تحول عن كتابة الرواية طوال العامين الماضيين وعكف على اصدار مجموعات من القصص القصيرة والمسرحيات ذات الفصل الواحد .

ولكن في خلال السنوات القليلة الماضية بدا وكأن كل شيء يفور ويسفر عن ميلاد جديد للقصة المصرية . فان طوفانا من القصص القصيرة بدأ يغزو الصحف والمجلات الادبية ودور النشر . ومع ان دار النشر الحكومية خصصت سلسلة كتابات جديدة لنشر القصص، كما ان المجلات الثقافية كالهلال والمجلة أصدرت اعدادا خاصة بالقصة القصيرة . الا انها لم تعد تتحمل وطأة هذا الفيضان من القصص القصيرة ، فلجأ القاصون الجدد الى خلق منابرهم على نفقتهم الخاصة .

وبالقياس الى هذا الطوفان الحميم من القصة القصيرة، بدأت الرواية أيضا تفرز روادها الجدد ، وان يكن ذلك بتأن وهدوء ناتج من طبيعة الرواية كعمل كبير يستغرق وقتا طويلا للابداع والنشر .

وبذلك تكشفت الازمة الحادة التي مرت بها القصة المصرية الحديثة عن انها أزمة المخاض وليست أزمة الاحتضار .

ولقد لاحظ يوسف الشاروني مثلا في تحليله لاتجاهات التأليف القصصي في مصر عام ١٩٦٧ (٢) ان الاسماء الشابة في التأليف الروائي تكاد تنكمش ، بينما هي تكاد تتساوى في المجموعات القصصية بأسماء القصصيين من الاجيال السابقة — وانتهى من ذلك الى نتيجة معقولة هي ان الجيل الجديد يتهيب الكتابة الروائية بينما يرى من الايسر عليه أن يجرب امكانياته عن طريق القصة القصيرة ، فضلا عن ان امكان نشر قصة قصيرة في الصحافة ايسر من نشر رواية مسلسلة ولو لاسم معروف .

وهكذا فان الرواية المصرية لم تلبث ان شهدت ميلادا جديدا عظيما على أيدي كتاب جدد معظمهم يدخلون الرواية لاول مرة . ولكنهم يلجون الميدان مشحونين بتراث روائي مصري وعالمي. فيبدعون روايات متقدمة فنيا وموضوعيا . ان روايات مثل « الشمندوره » لخليل قاسم ، و« تلك الرائحة » لصنع الله ابراهيم، و« العودة الى المنفى » لابو المعاطى أبو النجا ، وغيرها من الروايات ، انما تمثل تيارا جديدا وعظيما في الرواية المصرية . وبذلك يمثل التدفق الروائي الجديد جيل ما بعد نجيب محفوظ ، جيلا شديد القلق « غزير الانتاج » قدم روايات « الحب والصمت » لعنايات الزيات و « احزان نوح » لشوقي عبدالحكيم و« حكاية كل يوم » لزينب صادق و« مائة ساعة في القمة » لمصطفى فوده و« المصيدة » لفاروق حسان السيد و « عودة الظلال » لعبد الغني سلامه و « المنصورة » لمحمد مصطفى هداره و« صراع في الاعماق » لعلية هاشم و « المرآة والمصباح » للدكتور نعيم عطية ، وذلك بالاضافة الى روايات محمد جلال وحامد الجمل المتعددة ورواية جديدة قديمة لكاتب قديم هي « العنقاء او تاريخ حسن مفتاح » للدكتور لويس عوض .و« دم ابن يعقوب » لشوقي عبدالحكيم و« الجراز رقم ٣٥ » لفتحي سلامه ، و« البلد » لعباس أحمد ، و« الحداد » لمحمد يوسف القعيد و« أيام الانسان السبعة » لعبدالحكيم قاسم .

وهذه الروايات الجديدة تنطوي بالطبع على اهتمامات مختلفة ولكن اكثر ما لفت نظري هو ان الروايات الخمس الاخيرة يجمع بينها أنها جميعا توجه اهتمامها الى الريف المصري . والريف المصري رغم اهميته كقطاع بشري واقتصادي لم يحظ في روايات نجيب محفوظ — الروائي المصري الاول — بأي عناية . فنجيب محفوظ هو كاتب المدينة المصرية الاعظم ، وممثل الطبقة المتوسطة في المدينة . ولكن روايات يوسف ادريس وعبد الحليم عبد الله وعبد الرحمن الشرقاوي تناولت الحياة في الريف باهتمام وشغف .

وفي رواية « دم ابن يعقوب » يقودنا شوقي عبدالحكيم الى الحياة الحقيقية لفنان الريف . من اللغة العامية المعبرة الى طبيعة الحياة الحقيقية التي تأنف من ذكرها الكتب الرومانسية الفخمة العبارة المصابة بداء الرضى عن كل شيء والتي تكتب الادب للزينة وللترف وليس للحقيقة وللفن الصادق من اجل الحياة . فليس كل ما فى القرية خير وشريف كما في قرية الشرقاوي وشخصياته المسطحة ، بل شخصيات حية حافلة بالتناقض ، بالخير والشر الى ابعد الحدود .

وفي هذه الرواية يتدفق تيار الوعي بلا انقطاع فيرسم لوحة رائعة للحياة المدنية في الريف ، بنقلات فنية محكمة من الماضي الى الحاضر ومن شخصية الى أخرى وبلغة بسيطة ذات ايقاع شاعري وجمل قصيرة حادة . وبكلمات تعرف ما تريد وتقوله بحسم وبأقل عدد من الكلمات . والموقف الواحد في الرواية غني بشتى المشاهد والانفعالات . والحياة لا تسير في خط مستقيم ، انما الانسان كتلة من الماضي والحاضر ورؤى المستقبل فها هو صراف القرية « زارته أشياء، وهي كثيرا ما تحدث .. تلك الاشياء المجهولة المتداخلة التي تتفجر داخلنا ، وتاتينا هكذا لمجرد رؤية شيء أو انسان » . والرواية حافلة بالشخصيات المتنوعة والجديدة حقا ، من فنان القرية ومتعهد الحفلات الى الطالب الهارب من قتل أخته ليسكن في بيت الغوازي الى الصحفي المحلي وتناقضاته بين الحنين الى الريف وقرفه البورجوازي من العادات الريفية والقذارة الريفية،والى العقلية القبلية المتمثلة في مجموعات الاعراب الذين يصرون على احياء العرس بفرقتين متنافستين من الغوازي . صور صادقة وحياة ريفية حقيقية تقدم الينا بواقعية نقدية وليس برومانسية كليلة لا ترى في الريف الا أشجارا سامقة وخضرة يانعة وجداول مياه جارية كما فعل هيكل في روايته الاولى « زينب » وليس بشعارات زاعقة مثل شرف الكلمة وبالشخصيات المسطحة واللغة التقريرية والحوار الخطابي كما فعل الشرقاوي في الارض . ولكن هنا أيضا الى جانب البساطة والخير توجد حياة حافلة بالخسة والقذارة والعادات المتخلفة . كما ان الرواية تتخلى عن سطحية الرواية التقليدية وحرصها على تسلسل الحكاية المنتظمة ، فالحياة لا تسير وفق هذا الانتظام الدقيق ، والشخصيات الحقيقية شخصيات ملونة بأكثر من لون وليست شخصيات نمطية ساذجة البناء تنطق عبارات مرسومة وخطابية ومحشوة بفكر مجرد.

واذا جاءت رواية شوقي عبد الحكيم « دم ابن يعقوب » متقنة الصنعة الروائية فلأنه كاتب درب نفسه وكتب بالاضافة الى مقالاته الادبية ، بحوثا ميدانية عن أدب الفلاحين المصريين ومجموعة قصص ومسرحيات قصيرة ورواية أخرى سابقة على هذه الرواية هي رواية « احزان نوح » كما انه كاتب محترف ، وهذه الرواية هي ثمرة العام الثاني من تفرغ الكاتب بمنحة تفرغ من وزارة الثقافة المصرية . وربما

(٢) مجلة الكتاب العربي — عدد يوليو ١٩٦٨ .

كانت رواية شوقي عبد الحكيم هي أول عمل نتج من التفرغ ووجد النشر – عن طريق وزارة الثقافة – فان سائر اعمال التفرغ مكدسة في ادراج المكاتب كمخطوطات او في مراسم الفنانين ومخازن ادارة التفرغ . ويمتاز شوقي عبد الحكيم على رفاقه برسوخ قدمه في مجال الكتابة .

وشوقي عبد الحكيم يقودنا بخبراته الى عالم جديد ، حيث يعيش فنان القرية ونحن نتعرف في عالم الفن الشعبي الريفي المصري ليس على الملامح العامة الخارجية فقط وانما على الحياة الباطنية العميقة للشخصيات الحافلة بالانفعالات والمشاعر . ونتعرف الى تفاصيل كل شيء لدى فنان القرية ، طرق معيشته ودكانه وآلاته وعلاقاته وادواته الفنية ومواويله . ففي ريف شوقي عبد الحكيم نساء لا يجدن لقمتهن وينتقلن من أحضان رجل الى آخر . وفنان القرية معذب يبدأ من الصفر طمعا في بيت وزوجة ولقمة عيش دائمة . والمدينة في الريف تعج بمظاهر الحياة الريفية فأهم شوارع المدينة يخترقه « طابور طويل غريب من الجاموس والماعز وجمل ، وفي أغلب الاحيان حمير سبخ . » ( ص ٥١ ) .

والبناء الروائي الذي يقوم على تيار الوعي والتداعي والفلاش باك ينقلنا نقلات سريعة ففي كل فصل جديد يطور الكاتب شخصية من شخصياته ويتركنا مشدودين الى شخصية أخرى ، وهي حيلة فنية قديمة وجميلة ، أجاد الكاتب استخدامها فحافظ على تشوقنا لمعرفة المزيد عن شخصيات روايته . وحين يكتب شوقي عبد الحكيم تحت عنوان روايته « رواية مصرية » فانما يعني بحق انها رواية مصرية تماما لحما ودما ، فالسرد والحوار في الرواية منحوتان من العامية المصرية المختارة بذكاء ومهارة ، وفي بيت الفوازي والمومسات تدور اغلب احداث القصة او تنطلق منه الشخصيات الى عالم مرسوم بدقة ، لتعود فتلتقي .

غير أن شغف المؤلف بفنون القرية أخرجه عن اطار الرواية كلما استغرق في صفحات كثيرة في ايراد نماذج الفنون الشعبية الريفية وهي نماذج مطولة ( اكثر من ٢٠ صفحة متصلة ) للازجال والحوار الفكاهي الانتقادي وهي جديدة حقا لانه عالم يستكشف لاول مرة ولكن النماذج مطولة كما يليق بالبحث وليس بالرواية . حقا ان المؤلف يقدم لنا نماذج حية من السامر والفرفور والسيد ، الذي أجهد يوسف ادريس طاقاته ليؤكد لنا أنه مسرح مصري صميم وأصيل وسابق على المسرح الاوروبي – أما النماذج ذاتها فتدلنا على تعاطف فنان القرية مع الفلاح الكادح في القرية او نماذج أخرى فتغص بالابتذال .

وشوقي عبد الحكيم ينقل واقع الفن الشعبي الريفي بصدق وبلا شعارات فهنا المعاناة والابتذال والجري وراء المال بأي ثمن والاخلاص للفن حتى الموت . ويستخدم الفنان ازياء بسيطة وديكورات غريبة اذ يدخل الفنان الحلبة « وعلى رأسه تاج ورقي ملون تلمع فيه حبات خرز وورق شيكولاتة مفضض وقطع زجاج . بيده سيف خشبي .. » ( ص٧٨ ) ويرتجل الفنان ارتجالا ولكن في حدود الهدف النهائي من التمثيلية . الا ان سهرات الافراح في القرية غالبا ما تختتم بالعراك المفضي الى الموت . وفي روايتنا هذه أصاب الرصاص بطله السامر فحينئذ تختفي كل حدة المنافسة بين الفرقتين والبطلتين المتنافستين وتعلو اللهفة الانسانية وعلاقة الزمالة الفنية .

ويلخص شوقي عبد الحكيم الاحداث الثلاثة التي شغلت الروايه بقوله : « اما الاحداث الثلاثة فهي : انفصال فتحي عن أبيه وأطلاقه النار على نفسه . ثم التقاء التلميذ بيوسف الصحفي صدفة على بسطة سلم بيت الفوازي . وكيف غلبه الضحك .. فراح فيه . واخيرا ما حدث لشاميته . » ( ص ١٠١ ) .

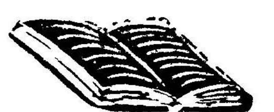
فهذه حقا هي الدوائر الثلاث التي تدور حولها الرواية والتي من خلالها أراد شوقي عبد الحكيم أن يقدم لنا صورة فاجعة لتصادم الاجيال بين الاب الفلاح التقليدي الذي يحجر على ابنه وبين الابن الذي لم يجد حلا لرفض السيطرة التقليدية الا بالانتحار . والدائرة الثانية تعبر عن فساد التطلع الطبقي ، فالصحفي المحلي يوسف الذي ارتفع قليلا عن القرية وعاش في البندر مع زوجة بورجوازية متوسطة تعيره دائما بأصله الفلاحي البسيط بينما أسرتها غارقة في العار . فلا يجد طريقا سوى بيت الفوازي حيث يجد المتعة والتقارب عند المومس صديقته . أما الدائرة الثالثة فهي التي استغرقت جانبا كبيرا من الرواية بتفاصيل زائدة عن متطلبات الرواية ، حادث اصابة الفنانة الريفية شامية برصاصة بندقية ، تدلنا على ان فنان القرية محكوم عليه بالموت مهما جلب السعادة الى الناس . وأما المستقبل فهو رهين بطالبين يتناقشان في جدوى الحياة وطرق مواجهتها . اما الاول المقيم في بيت الفوازي فيفكر في الانتحار كأسلوب لرفض الحياة الريفية كما تصورها الرواية . واما الآخر فيستمد من الرفض أسلوبا جديدا لمواجهة الحياة وسعيا للتقدم . وقد يحاول المؤلف – بشكل تقريري – أن يذكرنا بالحرب عن طريق اعلاناتها المعلقة على الجدران في منزل الصحفي المحلي يوسف . ولكنها تبدو دخيلة على العمل الفني . أما دم ابن يعقوب فهو في الحقيقة الغائبة وراء أشياء كثيرة كاصابة الغازية شامية بالرصاص . والاتهام المعلق الموجه الى زوجها ومنافستها . وفي اتهام الصحفي المحلي يوسف للتلميذ الضائع بافشاء سر زيارته للمومس في بيت الفوازي . وفي هروب التلميذ من المدينة ومن القرية معا الى الضياع الكامل . وفي مقتل المعذبة الضائعة ربيعة التي لم تعرف الرفض أبدا فقتلت بيد مجهول .

ذلك هو الريف في رواية شوقي عبد الحكيم « دم ابن يعقوب » عالم قائم بذاته بمفاهيمه وفنونه وحلقات السامر التمثيلية ، ريف حافل بالجريمة والضياع وصراع الاجيال .

هذه انطباعات عن رواية شوقي عبد الحكيم الجديدة . فمرحبا بدائبنا الروائي الجديد خاصة ونحن في عصر يموت فيه الكتاب ساعة مولده ليس فقط بسبب عزوف جماهيرنا عن القراءة الجادة ، ولكن أيضا لعدم وجود من يتابع الكتاب بالتحليل والتعريف ولا أطمع في النقد ، فاذا وجد فان منابر النشر موصدة بين هذا النوع من الكتابة عن غير الاعلام وبين النشر .

القاهرة

**أحمد محمد عطية**



# الدم في الحدائق

## مجموعة شعرية الشعراء : محمد مهران السيد ، وحسن توفيق ، ومحمد عز الدين المناصرة

الناشر : دار الكاتب العربي بالقاهرة

* * *

ثلاثة شعراء جدد ، ليس أساسا بالنسبة الى القارىء العربي بل ان جدتهم التي نعنيها هنا هي بالنسبة الى الشعر العربي ذاته اولا وقبل كل شيء ..

ثلاثة شعراء جدد وان كانوا يتفاوتون في مستوى الجدة بينهم ، هم محمد مهران السيد الذي عرفه جمهور الشعر العربي من قبل في مجموعته الاولى « بدلا من الكذب » ، وحسن توفيق وعز الدين المناصرة اللذان يعرفهما القراء لاول مرة في مجموعتين شعريتين متكاملتين ضمهما كتاب « الدم في الحدائق » الى جانب مجموعة مهران السيد ، وقد قدم للديوان المشترك الاستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل ..

ولعل القارىء يتساءل عندما يقع على عمل كهذا « ما هو مبرر الجمع بين ثلاثة شعراء بين دفتي كتاب واحد ؟ » يجيب الدكتور عز الدين اسماعيل على مثل هذا التساؤل في مقدمته حيث يرى أن هذا

المبرر ربما كان هو تعاصرهم الزمني والفني .. ونحن من جانبنا نحب أن نتوقف قليلا عند مثل هذا التساؤل ومثل هذه المحاولة لاعطاء اجابة عنه ... اما من حيث التعاصر الزمني فهو لا يمكن في اعتقادنا ان يكون مبرراً للجمع بين شاعرين او اكثر خاصة اذا كان التعاصر الفني بينهما، او بينهم، ضئيلا أو منعدما . وعلى سبيل المثال لا يمكن الجمع بين اعمال صلاح عبد الصبور وعامر بحيري على أساس أنهما متعاصران زمنيا ، فهذا - فيما أعتقد - ما سوف يرفضه كلٌ من صلاح عبد الصبور وبحيري على حد سواء وكل من نقادهما وقرائهما في الوقت نفسه .

واما من حيث التعاصر الفني - والذي يقصد به الانتماء الى التيار الفني نفسه او الى تيارات مختلفة ولكنها متعاصرة فيما بينها - فقد يصلح كمبرر للجمع بين شاعرين او اكثر شريطة ان يتقارب مستوى ادواتهم الشعرية ، بل اننا نذهب الى اكثر من ذلك فنقول أن التفاوت الشديد في اعمال الشاعر الواحد من حيث مستواها يقوم في اعتقادنا أساسا لان نرفض أن يحتويها كتاب واحد .

..... بالنسبة لشعرائنا الثلاثة فاننا نستطيع ان نلمح - ولو الى حد ما - قدرا من التقارب فيما يتعلق برؤية كل منهم او مستوى أدائه الشعري ، الا ان هذا التقارب في الواقع لا يتجاوز ما نلمسه بين أي شاعرين عربيين جديدين بشكل عام . ومثل هذا التقارب بين شعرائنا الثلاثة الجدد أو ان شئت فقل بين شعرائنا العرب الجدد لا يبرر اصدار ثلاث مجموعات شبه متكاملة في كتاب واحد قدر ما يبرر أن يجمع كتاب واحد بين عدد أكبر من الشعراء وعدد أقل من القصائد لاعطاء القارئ العربي صورة عن شعرائه المعاصرين ( على النحو الذي تقوم به بعض دور النشر الاوروبية ) ثم تقديم المجموعة المتكاملة لكل شاعر في كتاب على حدة ، اما تقديم ثلاث مجموعات لثلاثة شعراء في كتاب واحد فهو وضع يخضع - فيما يبدو لي - لضرورات النشر اكثر من خضوعه لضرورة فنية .

ننتقل الآن الى استعراض سريع للديوان او الدواوين الثلاثة التي يضمها عنوان «الدم في الحدائق» الذي هو في الوقت نفسه عنوان لاحد قصائد الشاعر حسن توفيق ... عنوان موفق في اعتقادي رغم أنه ليس من أجمل عناوين القصائد التي اشتمل عليها الديوان . لماذا ؟.. لانه اذا كان من صفة اساسية يجتمع عليها شعراؤنا الثلاثة بل والشعراء والفنانون عموما .. فهي هذه المفارقة التي تعبر عنها عبارة « الدم في الحدائق » ... وعني بها المفارقة بين ما نتمنى أن تكون عليه الاشياء وما هي عليه فعلا ، وتتضح هذه المفارقة اكثر من خلال قراءتنا للقصيدة، فالحدائق كما يجب ان تكون هي صورة للجمال والخصب الا أنها كما يرسم لنا الشاعر صورتها تضج بالخراب والعقم والوحشة . ويتجاوز الشاعر حسن توفيق هذه الصورة المشتركة بين شعرائنا مترسما طريق الخلاص من خلال اشارته الى أسطورة البلبل الذي يسيل دمه فوق الغصون الذابلة من أجل ان تخضر :

.. فعلى الغصون الذابلات العاريات من الورق  
أبصرت دم  
أبصرت دم البلبل الحاني يسيل

هذه الاشارة توضح لنا من خلال التداعيات التي تثيرها أسطورة البلبل في الاذهان ان التضحية ، وان تكن أليمة ، هي سبيل الخلاص.. هي الوسيلة التي تحول بها العقم الى خصب والقبح الى جمال .

نلتقي بعد ذلك بمقدمة الدكتور « عز الدين اسماعيل » وقد حاول فيها ان يبرز الخصائص المشتركة للشعراء الثلاثة والمحاور الشعورية التي يدورون حولها كالحزن والملل والغربة .. الخ ثم قدم دراسة للخصائص التي ارتآها في كل شاعر على حدة .

وبعد هذه المقدمة نلتقي بأول شعراء المجموعة « محمد مهران السيد » وهو أقدم شعراء المجموعة مراسا بالفن الشعري الا انه مع ذلك لم يستطع ان يتخلص تماما من العيوب التي وقع فيها زميلاه وبدرجات متفاوتة - والتي يقع فيها الشعراء الجدد عادة - هذه العيوب التي نشير الى بعضها فيما يلي :

اولا : الوقوف عند القوالب الشكلية المألوفة التي استقرت للشعر الجديد .. هذا العيب ينطبق على معظم قصائد مهران السيد الى حد كبير - وان كان قد حاول تجاوزه في بعض قصائده كما سنشير الى ذلك - أن هذا العيب يعني احد أمرين : اما عجز الشاعر عن ايجاد القالب المتطور والمناسب لرؤية متقدمة وجديدة حتى بالنسبة الى الشعر الجديد ذاته ، واما ان رؤية الشاعر أساسا غير متقدمة الى الحد الذي يفرض عليه ان يحطم القوالب المألوفة ... بالنسبة لمحمد مهران السيد فان الفرض الثاني - فيما يبدو لي - هو الصحيح ، وان كانت هناك استثناءات بالنسبة لنماذج من شعره طالعتها خارج هذه المجموعة .. الا ان الشاعر رغم وقوفه عند القوالب المألوفة للشعر في معظم قصائده يحاول ان يتجاوزها احيانا ويستخدم عناصر الحوار والقصة كما في قصيدته « ثم ماذا » :

- ماذا بعد خروج الاصحاب .. من الحانة ؟  
- نتسلق أكتاف الليل المنتصب القامة  
- حتى  
- حتى نلقي وجه الفجر

. . . . . . . . .  
. . . . . . . . .  
. . . . . . . . .

وانفلتوا  
كانوا عصبة طلاب في العشرين  
عبر الحارات الملتوية والطين

ومثل هذا الاسلوب يقلل عنصر الغنائية في شعره ويضيف اليه عنصرا دراميا الى حد ما .

والحق ان محمد مهران السيد لو واصل سيره على هذا الطريق لاستطاع ان يضيف الى رصيده الشعري بل الى رصيد الشعر العربي شيئا ذا بال .

ثانيا : تضخم حجم القصيدة وتشتتها وافتقارها الى التكثيف . وهذا العيب هو من أخطر العيوب التي نجدها في قصائد شعرائنا الجدد . فالشاعر بدلا من ان يسيطر على عباراته وصوره تستهويه هذه العبارات والصور فتفقد وظيفتها العضوية في خدمة البناء الفني للقصيدة .. اننا نطالب الشاعر بل وكل الشعراء الجدد ان يأخذوا انفسهم بشيء من الحزم والصرامة فلا يقول الواحد منهم اكثر مما نحتاج منه ان يقول بل وحتى عنوان القصيدة او عنوان الفقرة الفرعية فيها هو في رأينا جزء من البناء العضوي للقصيدة ، وليس مجرد لافتة يعلقها الشاعر عليها كاللافتات التي تعلق على المحال التجارية . ومن قبيل هذه اللافتات في شعر محمد مهران السيد ما نجده في الفقرة التي تحمل عنوان « تعريف » او الفقرة التي تحمل عنوان « تلخيص » في قصيدته « توطئة » .

***

أما من حيث مضامينه فان ما يلفت نظرنا ( وبالاضافة الى ما لاحظه الدكتور عز الدين اسماعيل ) شيء مهم وهو ادراكه الواعي - او اللاواعي - بأن الشعر والفن في حقيقته بحث مستمر في الداخل والخارج عن جوهر الذات والاشياء هذا البحث الذي يعبر عنه صراحة في قصيدته « فقرات من مذكرات مبعثرة » حيث يقول :

وككل نهار  
يحملني الدرب الاحدب ... أبحث عن نفسي  
في كل الاشياء أنا الانسان

أو الذي يعبر عنه ضمنا كما في قصائده التي تعبر بشكل او بآخر عن الرحيل والتنقيب المستمر عن حقيقة ما ومن امثلتها « وسادة من خشب » ، « ثم ماذا » « ولكل وجهته » ، « اما هم » الخ .

او الذي نلمحه من خلال تساؤلاته المستمرة ومن امثلتها :

ماذا بعد خروج الاصحاب من الحانة ؟ ( قصيدة ثم ماذا )

. . . . . . . . .

فلماذا يعنيك الحاضر ـ والمستقبل ـ او ما فات !.؟
واين‌أين ضالتي ـالقرى‌ـ وفاره الضوئه؟ (قصيدة بقبلة‌ودرهمين)

. . . . . . . . .

ماذ كان سيحدث .. ان لم ...
ان لم يسقط من يدك السيف
من هذا الصيف !!؟ ( قصيدة عن الحب والمدينة )

***

ثاني شعراء المجموعة الشاعر حسن توفيق .. الرومانتيكية هـي طابعه العام ، وهكذا تزخر قصائده بهذه التعبيرات الشفافة الفضفاضة المحلقة التي نلمسها عادة في قاموس الشعر الرومانتيكي ومن امثلتها :

يا أيها الصمت المرفرف في الظلام (قصيدة الدم في الحدائق )

....

او

شيخوخة الاحلام تعتصر البريق من العيون

....

ثار من الالم المشبع بالفراغ وبالسكون

....

النور كفنه الانين

....

زوارق الايام ... الخ ( قصيدة شجن )

كذلـك :

ما زلت في الدنيا الحزينة
روحا تجدف في سأم

....

والليل قد سكب النعاس ... الخ ( قصيدة الذبول )

ورغم هذه العبارات المهمومة المرقرقة فهـو ينحدر احيانا الـى استخدام بعض الالفاظ المموجة كما في قصيدته الرحيل حيث يقول :

النسر ضاق بما رآه على السفوح من ( الجيف )
النسر أرهقه الصعود
ماذا يحس سوى ( القرف ) !

ويحاول الشاعر احيانا ان يتزيا بزي الفيلسوف المتأمل كما فـي قصيدته حكايا الظلال التي يستهلها بقوله :

قذفت الى عالم صاخب
بدون اراده

فيذكرنا بالفاظ قاموس الفلسفة الوجودية ولكنه سرعان ما يضيق بهذا الثوب ولا يواصل تعميق هذا المطلع الفلسفي ثـم يعود الـى تهويماته الرومانسية التي يبدو أنها تستهويه استهواء خاصا .

نحن لا نقول مع القائلين ان الرومانسية قـد استنفدت اغراضها ولكننا نأمل ان يكون الاخ حسن توفيق قد استنفد اغراضه منهـا وان يكف عن التغني بهموم ذاته او ان يناجي الطبيعة الحزينـة والقمـر الشاحب .. الخ فقد تغنى وناجى بما فيه الكفاية وآن له ان يخرج الى آفاق أرحب واني لالمح في قصيدته « حكاية النعامة » نوعا من هـذا الخروج المرجو واقترابا من عذابات الجماهير البسيطة والمناضلة بـدلا من الانغلاق على عذابات الذات وهمومها الخاصة .

***

ثالث شعراء المجموعة محمد عز الدين المناصرة .. شاعر أحب ان أقف عند قصائده قارئا ودارسا ومرددا اياها كلما خلوت الى نفسي . ذلك أنه يحاول ان يحقق في أشعاره صورة للشعر قريبة الى نفسي .

واذا كان الشعر الجيد والفن الجيد عموما هو الفن الذي يتمتـع بالقدرة على التوصيل الجيد لتجربة الفنان الينا ومن ثم القدرة علـى اثراء عواطفنا بانتزاعنا من عالم الرتابة والبلادة ، ومنحنا رؤية جديـدة للذات وللاشياء ـ اذا كان الشعر الجيد كذلك فان الشاعر الجيد هو الشاعر الذي يمتلك من الادوات ما يمكنه من تحقيق ذلك ... ومحمـد عز الدين المناصرة شاعر جيد بهذا المعنى وان لم يتكامل نضجه الفني بعد .. لنا ان نتساءل بعد ذلك ما هي الادوات التعبيرية عند المناصرة التي تجعل لشعره هذا المذاق الخصب الجميل ؟

١ ـ تحطيم المنطق المألوف للغة الحياة اليومية والخضوع لعلاقات ومبادىء عليـّة من نوع آخر .. هـي التـي يمكن ان نسميها بعلاقـات وعليات الشعر ... واستسمح القارىء فاقدم اليه عبارة مـن شعـر المناصرة يوضح ما قلت وذلك من خارج المجموعة التي بين أيدينا ليس لان هذه المجموعة تفتقر الى مثل هذا النموذج ولكـن النموذج الـذي أقدمه يوضح هذه الفكرة بشكل أكبر .. يقول فـي قصيدته « مذكرات البحر الميت » :

جدتي تكبرني بعامين (١)

استخدام شعري جديد .. لماذا ؟ لان هذه العبارة ومثلها للوهلة الاولى تمنحنا الدهشة .. توقظ فينا التساؤلات .. تجبرنا على ولـوج عالم الشاعر .. تبقى منبها مستمرا لوجداناتنا لاننـــا كلما اعطيناها تفسيرا معينا ومقنعا من الناحية الوجدانية .. عادت تلح علينا امكانيات جديدة لتفسيرها على مستوى آخر وهكذا تتمدد وتتوالد باستمرار وفي تمددها وتوالدها المستمر تضفي على عواطفنا الخصب والثراء .

بل وحتى عندما يبدو لنا ظاهريا انه يستخدم لغة الحياة اليومية المألوفة ( لغة النثر ) فانـه في الواقـع يستخدم الالفاظ فحسب ، ان هذه الالفاظ قد خضعت لقواعد جديدة .. لنحو جديد .. لمنطق جديد لقواعد ونحو ومنطق الشعـر ولنتأمل المثـال التالي مـن قصيـدة « قفا نبك » :

حين جـاء النبأ
قضيت الليالـي
أفرق بين الصواب وبين الخطأ

فرغم ان هذه العبارات من قبيل العبارات المألوفة فـي حياتنـا اليومية الا انها هنا تستمد كيانا جديدا قادرا علـى الايحاء نتيجـة لاستخدامها داخل هذا البناء الشعري المليء بالاستعارات والايحاءات والاشارات . والشاعر لا يبهرنا فقط بالتركيب الغريب للغة .. بل انـه قد يبهرنا بالعبارة البسيطة البريئة لفرط بساطتها وبراءتها ولنتأمـل هذه العبارة من قصيدة المقهى الرمادي :

جئته في ليلة واحدة
يا أصدقائي : صدقوني مرتين
والمغني
كان في المقهى يغني

فنحن تشدنا اليها امثال هذه العبارات كما تشدنا عبارات الاطفال الا انها تختلف عنها في انها تنبهنا اليها تنبيها متعمدا الـى الجوهـر البسيط للاشياء .

٢ ـ استخدام الصورة المبتورة والتعبير المركز والحدث المفاجيء . ان الصورة المبتورة اقدر على اثارة الانفعال وعلى‌مقاومة الملل واقدر على البقاء في الذاكرة ... هذا ما أشارت اليه آراء العالـم النفسي كيرت ليفين .

ولنتأمل النموذج التالي من قصيدة « قفا نبك » :

يا حمامات السهوب
ابلغي عني التحية
قبل موتي للحبيب
داره السمراء شرقي اليمامة
وأنا أسقط مهزوما الى يوم القيامة
يوم يأتـي الشعراء
يدخلون الجنة الخضراء قبل الانبياء

أو لنتأمل هذه النماذج من قصيدته « زرقاء اليمامة » :

تتدلى أشجار التين على الحيطان الشرقية

---

١ ـ الملحق الادبي لجريدة الاخبار القاهرية ـ العدد ٦ بتاريـخ ٣ ـ ٨ ـ ١٩٦٩ . « ومواقف » اللبنانية عدد ٣

تتلقى الدرس الثاني
تحت الشمس الضاحية النيسانية
نكبر نهجر ذاك الحانوت

انه في النموذج الاول يطلب من حمامات السهوب ان تبلغ تحياته ـ قبل موته ـ الى الحبيب هذا الذي « داره السمراء شرقي اليمامة » وهو لا يستطرد في الحديث عن أشواقه الى حبيبه او لوعته كما اعتاد الشعراء القدماء ان يفعلوا لكنه يفاجئنا بتلخيص حاد ومرير لمأساته القاسية « وأنا أسقط مهزوما الى يوم القيامة » .

وفي النموذج الثاني يبدأ القصيدة بوصف لاشجار التين المتدلية على الحيطان الشرقية ولكن الصورة لا تستهويه فلا يقف عندها كما يفعل بعض الشعراء عادة فهو يقفز الى صورة جديدة « تتلقى الدرس الثاني » .. تحت الشمس الضاحية النيسانية » ثم يقفز الى صورة ثالثة « نكبر نهجر ذاك الحانوت » وهكذا تتلاحق الصور لتستغرق خلال حيز ضيق من الكلمات قطاعا ممتدا وعريضا من حياة الشاعر النفسية ، فلا يرهق أداته الشعرية ولا قراءه بتوظيف عدد كبير من الصور والتعبيرات الجزئية في التعبير عن مثل هذه التجربة التي تحتمل الاطالة في التعبير عنها الى حدود كبيرة .. لكن في النهاية على حساب كثافتها الشعورية ...

ولا يحسب القارىء ان انتقاله من صورة الى اخرى نوع من القفز الميكانيكي الذي لا يضبطه ضابط بل هو في الحقيقة يمكن أن يعد نوعا من التطور ولكنه ليس التطور البطيء الممل وانما التطور السريع الممتلىء حرارة وحيوية .

٣ ـ ادراك الوظائف النفسية لادوات البيان التقليدية .. الوصف .. التشبيه .. الاستعارة .. الكناية ... الخ .

ان هذه الادوات التي هي في حد ذاتها نوع من الصورة وان كانت جزئية ومحدودة للغاية .. كان الشاعر العربي التقليدي يستخدمها ويعتمد عليها اعتمادا أساسيا في اسلوبه الشعري لكنه حين كان يستخدمها فقد كان يهدف الى ابراز صفة معينة ـ غالبا خارجية ـ في المراد وصفه او تشبيهه أو الاستعارة له .. قليلون من الشعراء التقليديين هم الذين حققوا من خلال هذه الادوات ما يمكن ان تثيره من تداعيات نفسية في نفس المتلقي .. اما الشاعر الجديد فانه يجعل من هذه التداعيات همه الاول ولناخذ مثالا عشوائيا من شعر المناصرة لنرى استخدامه لابسط هذه الادوات .. « الوصف » ..

يقول :

سمعتك عبر ليل الصيف أغنية خليلية ( قصيدة يا عنب الخليل)

وهنا .. وصف الاغنية بأنها خليلية نمط من الاوصاف المألوفة في الشعر الجديد ومن قبيلها أن يصف الشاعر الاغنية بأنها شتائية او ربيعية .. لكن مثل هذا الوصف يركز في كلمة واحدة كل المعاني التي تثيرها الكلمة في نفوس ابناء الخليل .. وكل الذين يعرفون الخليل من ابناء العرب .

***

محمد عز الدين المناصرة اذن شاعر يمتلك أدوات معاصرة للشعر الا انه في نفس الوقت يضرب بجذوره في أعماق التراث العربي . فيقدم لنا رحيقه الخالد .. ابعاده الانسانية الباقية .. ولعل استخدامه لقصة زرقاء اليمامة دليل على ذلك .

فالزرقاء والتي ربما يرمز بها الى الجماهير البسيطة التي تبصر بفطرتها الحادة ما يحدق بها ثم تحذر ولاة امرها فلا ينالها الا التكذيب وعندما تقع الطامة تكون هي اول من يتحمل عبئها نتيجة عدم الثقة بها وهكذا تكون النتيجة أن :

.... عين الحلوة الزرقاء مخلوعة
وان : الراية الاخرى على الاسوار مرفوعة

***

كذلك يتضح ارتباط الشاعر بالتراث من خلال عدد كبير من قصائده الاخرى ومن أمثلتها .. قفا نبك .. ذهب الذين أحبهم ... موسى بن أبي الغسان .. الخ .

وجدير هنا ان نشير الى ان اعتماده على التراث لا يضيف الى مضامينه فقط بل يضيف الى شكل القصيدة عنده . ولنتأمل المثال التالي من قصيدته « ذهب الذين أحبهم » :

لو كنت أملك أن يردا
« ذهب الذين أحبهم
وبقيت مثل السيف فردا »

ان تضمينه قصيدته البيت المشهور للشاعر العربي عمر بن معد يكرب يولد نوعا من الاضافة الموسيقية الى جانب اضافته للمضمون النفسي للقصيدة اضافة أساسية وواضحة .

***

احيانا يشده التراث الى الغناء وعندما يغني المناصرة نحس بعذوبة موسيقاه الخلابة كما في قصيدته « رسالة الى فروتا » :

فروتا يا أعز الناس
زماني ميت الاحساس
زماني ماكر غادر
أنا المجنون والشاعر
أنا المسفوح والسفاح
أنا المجروح والجراح
أنا الصاعد والنازل
أنا المقتول والقاتل
أنا العطشان ترويني
بحار الهند والصين

***

وبعد فهذه المامة سريعة بالديوان أرجو أن أكون خلالها قد وفقت في ان اعرض للقارىء ما هو جدير بالعرض والملاحظة والتعليق .

القاهرة — نصار محمد عبد الله

# تتمة ـ الابحاث

★★★

عنها بصدق يمكن مواجهتها بتشريد شعب والتعبير عنها بصدق ،ولا تعارض بين الصدق في الادب وبين الموضوعية في الفكر ، بين الانفعال بالكلمة وبين التحليل الهادىء للظواهر ، هذه هي مهمة الاديب وتلك هي مهمة المفكر .

ان الادب الاصيل هو الذي يعبر عن انفعال دائم ويعبر عن موقف انساني عام بصرف النظر عن سير الاحداث ، فالاحساس بالضياع ، والغربة عن الديار ، واستدعاء ذكريات الطفولة في الاماكن الضائعة،كل ذلك مواقف انسانية عامة ينفعل بها الاديب قبل الهزيمة وبعدها ، وان ما عبرنا عنه بعد الهزيمة في وضوح كنا نشعر به قبل الهزيمة بوضوح ايضا دون ان نقدر على التصريح ، وان اثر الهزيمة الاول قد يكمن في حرية التعبير والتصريح النسبية التي اصبحت الآن حقا مكتسبا عند المفكر والاديب على السواء . ان ادب ما بعد النكسة هو في الحقيقة تعبير عن اسبابها التي كنا نشعر بها جميعا قبل وقوعها ، وهذا هو السبب في خروج بعض القصص الجيد الذي يعبر عن انفعالات اصيلة وعواطف دفينة مكبوتة منذ عشرات السنين عند هذا الجيل ، وكانت النكسة فرصة للتعبير الصريح تارة والرمزي تارة اخرى كما تقتضي الظروف . لذلك كان النوع الثاني من القصص الذي وضعه الاستاذ محمد دكروب والذي يحلل الاوضاع في البلاد العربية ،هذه الاوضاع التي كانت سببا في الهزيمة ، اكثر اصالة من النوع الاول الذي يصف المعارك على الجبهة لانه يعبر عن انفعالات اكثر عمقا في الزمان واعمق جذورا في كيان العصر .

وقد قام الادباء الشبان بهذه المهمة ليعبروا بين هذا الاتصال بين ادب ما قبل النكسة وما بعدها لانهم نشأوا في اسبابها وعاشوا نتائجها، فكانوا يشعرون بعزلة الشعب عن معاركه،وبقصور التنظيمات الحزبية. وكان الالتصاق بالواقع والاحساس بالمرارة والوعي بقضية الالتزام ـ وهي الخصائص الثلاثة التي يعدها الاستاذ محمد دكروب من آثار هزيمة حزيران ـ كان ذلك كله موجودا لدى الادباء الشبان قبل الهزيمة وبعدها على السواء .

وان اصدق دليل على ذلك ما عبر عنه الناقد الشاب الاستاذ صبري حافظ في تحليله لرواية (( ميرامار )) لنجيب محفوظ بعنوان (( استشراف الهزيمة قبل النكسة )) فان هذه الرواية تعد بالفعل من ادب ما بعد الهزيمة مع انها صدرت قبل وقوعها ، ويدل على ذلك الشخصيات التي رسمها نجيب محفوظ والتي حللها الاستاذ الناقد .

فعامر وجدي هو السياسي القديم الذي انتمى الى اكبر حزب وطني وشعبي قبل الثورة ، هو الوحيد الذي يعطف على زهرة ، على مصر المزدهرة قديما في حركاتها الوطنية الشعبية ، هو الوحيد الامين الذي يحب مصر من أجل مصر لا من أجل ما يرتزقه منها ، هو الوحيد الذي يدافع عنها ضد بقايا الاقطاع القديم وضد الاقطاع المنهار وضد الانتهازية والطبقة الجديدة وضد بقايا الاستعمار القديم . لقد اعتزل العمل الصحفي ، بعد أن عزلته الثورة واحالته الى خائن طوعا او كراهية ورفضت ان يقدم لمصر التي طالما عمل من أجلها اي عمل ايجابي . هذا الفصم في تاريخ مصر بين ما قبل الثورة وما بعدها هو احد اسباب النكسة اذ غابت القواعد الشعبية التاريخية عن المعركة وتركت الميدان خاويا اللهم الا من طبقات جديدة لا تهمها الثورة الا بقدر ما تحصل عليها منها من مكاسب شخصية . لقد عاصر عامر وجدي مصر الحقيقية ، ثورة ١٩١٩ ، زكريا احمد ، سيد درويش ، سعد زغلول ، ولكنه الان معزول ومع ذلك هو الوحيد الذي يفكر في مصر .

وطلبة مرزوق ، هو الاقطاعي القديم الذي ينعي حظه الذي قصفت عليه الثورة ولكنه ما زال يؤثر ، نتج عن تربية اجنبية وموالاة للقصر ، يجمع بين الدين ورأس المال ، انه مصر الغربية ، يكره الثوار حتى ولو كانوا من الردة ، ويخشى الطبقة الجديدة التي قاسمته الغنم الضائع ،وقد كان هذا النوع أيضا سببا من أسباب الهزيمة وقد وضح ذلك على لسان منصور باهي بقوله : اني مقتنع بان الثورة كانت ارفق بأعدائها مما يجب )) . فقد كان الاقطاع القديم مسيطرا في الريف وفي المدينة على السواء وكانت الثورة تنوء بالاقطاعين القديم والجديد معا .

وماريانا تمثل الاستعمار التقليدي والاجنبي الدخيل الذي يستفيد منه الجميع فقد كانت عشيقة الكل ، تحتمي بالدين وتتستر وراءه ، تواصل الكسب من جميع المواطنين ، لا يهمها الا الربح ، وهذا ايضا سبب من اسباب الهزيمة ، فما زلنا امام الاستعمار في موقف مائع ، وما زالت خيرات الشعوب بين يدي الشركات الاجنبية .

وزهرة هي مصر التي يبغي الكل الاستئثار بها : الاقطاعي القديم ، والاقطاعي الجديد ، بريئة على الاصالة ولكنها واعية بمن يحيطون بها ، بدأت بأن استغلها زوج اختها وانتهت برغبة الجميع في القضاء على آخر ما تبقى لها وهو شرفها ، ترغب في التحرر ولكن اهلها يتربصون بها ، تعيش على الكفاف من العمل الشريف ، تنتظر من يدافع عنها ، تخرج من المحن اكثر صلابة واشد وعيا ، وذلك هو حال مصر قبل الهزيمة لم يكن امر يفكر فيها ويعمل لها الا بقايا من المخلصين الشرفاء يمثلهم عامر وجدي .

وحسني علام آخر صورة من الاقطاع القديم ، ما زال يبعثر خيرات مصر الممثلة في المائة فدان ، لا وجود له ، مائع (( غير مثقف والمائة فدان على كف عفريت )) لا يمثل شيئا لا القديم ولا الجديد ،بل صورة للحاضر للمجتمع الطفيلي ، كائن غريب لا قوام له ، ومع ذلك موجود ، لا يشعر بالولاء لاي شيء ، لم يبق له الا استثمار امواله الباقية له ، لا يجد له مخرجا الا في المواخير فيشتري الملهى ويعاشق صاحبته ، وقد كانت هذه الطبقة بالفعل امر اسباب الهزيمة ، فهي ما زالت تستأثر بخيرات مصر وما زالت الطبقات صاحبة المصلحة الحقيقية تشعر بأن مصر لم تكن لها وبأن خيراتها في ايدي الغرباء عنها .

ومنصور باهي هو الملتزم الذي ينخر العدم داخله ، الملتزم العاجز عن ان يفعل شيئا : (( قضى عليّ بالسجن في الاسكندرية وبأن امضي العمر في انتحال الاعذار )) وهي مأساة كل مواطن شريف يبغي التغيير ولكنه عاجز عن الفعل ، وهي مأساتنا جميعا ، مأساة غالبية المواطنين ، مكافح قديم بفكره وسلوكه ، ولكنه اليوم عاجز عن فعل شيء ، يفكر في كتابة دراسة عن (( تاريخ الخيانة في مصر )) لانه يشعر بانه خائن . لم يقتل اعداء مصر الا في الحلم ، الا بالتمني . منصور باهي هو كل فرد منا قبل النكسة ، هو موقف شرفاء هذا الجيل العاجز .

واخيرا فان سرحان البحيري قد يكون السبب المباشر للهزيمة ، هو الانتهازي صورة المواطن العصري ، الذي يبغي كل شيء دون جهد ، الذي يعرف كيفية الوصول الى مراكز السلطة ، والذي لا يستطيع الصمود ساعة . انها مأساة البرجوازي الصغير الذي اصبح نموذج شباب اليوم والذي تجند امكانيات الدولة له ، هو الذي ينقلب على كل وجه وهو الاسبق في الانضمام الى التنظيمات السياسية لقد كانت الهزيمة هزيمة هؤلاء اولا وآخرا ، ولم يبق لهم الا الانتحار .

هذا هو نموذج من الادب الاصيل الذي يعبر عن الهزيمة قبل وقوعها .

واخيرا ، تعرض الاستاذ سامي خشبة في مقاله (( الحلاج المسلم المتمزق بين السيف والكلمات )) للحلاج كاحدى شخصيات ادب المقاومة مشيرا من بعيد الى مسرحية الاستاذ صلاح عبد الصبور (( مأساة الحلاج )) . فالحاضر يبعث الماضي ، وادب المقاومة اليوم يرجعنا الى تراثنا القديم لنرى فيه اصداء حاضرنا وجذوره والمقال تصوير طيب لشخصية الحلاج وآرائه وبيئته ويعتمد على المراجع التاريخية والدراسات الجادة التي قام بها ماسنيون في هذا الميدان . وبالرغم مما يثار عادة حول تطابق الشخصية التاريخية مع الشخصية الروائية

وضرورة ذلك أو عدم ضرورته فان الذي يهمنا هو بعض القضايا التي تثيرها شخصية الحلاج سواء في التاريخ أم في مسرحية صلاح عبد الصبور .

واولى هذه القضايا هو الفرق بين من يتجرون بالعقيدة وبين من يعيشونها فنجد كثيرا من الصوفية يتجرون بالتصوف كما هو الحال في كثير من رجال الطرق الصوفية وآخرون يعيشونه مثل الحلاج وابن عربي وابن الفارض ، كما نجد كثيرا من الفقهاء يتاجرون بالفقه في كل عصر ، وآخرون يعيشونه ويمتحنون فيه مثل ابن حنبل وابن تيمية ، ونجد كثيرا من الفلاسفة والمثقفين يتاجرون بالفلسفة ويعاهرون بالفكر ، وآخرون يعيشون فكرهم مثل ابن رشد الذي حرقت كتبه علنا في ميدان قرطبة ومثل الجعد بن درهم الذي ذبحه امام المسجد في عيد الاضحى بعد خطبة العيد . وفي ذلك يقول الكندي عن هؤلاء التجار : « من أهل الغربة عن الحق ، وان تتوجوا بتيجان الحق من غير استحقاق : لضيق فطنهم عن أساليب الحق ، وقلة معرفتهم بما يستحق ذو الجلالة في الرأي والاجتهاد في الانفاع العامة الكل ... » ويراهم الكندي طلاب المناصب لاستهداء الحق يتشدقون بالدين ذبا عن كراسيهم المزورة التي نصبوها من غير استحقاق بل للترؤس والتجارة بالدين وهم عدماء الدين ، ومن تجر بشيء باعه ومن باع شيئا لم يكن له ، فمن تجر بالدين لم يكن له دين » (1) .. فالحلاج من بين هؤلاء الذين يعيشون العقيدة والذين يستشهدون من اجلها .

والقضية الثانية هي الشعور بحلول الله فيه ، والحلول رد فعل طبيعي على الله المتعالي عند الفلاسفة والمتكلمين . الله حال في النفس ، والنفس متحدة بالله وقد عبر عن ذلك في قولته المشهورة « انا الحق » وكذلك في بيته :

انا من اهوى ومن أهوى أنا    نحن روحان حللنا بدنا

فاذا حل الله في الانسان جاره الاحساس بالرسالة ، وبانه مختار لان يدعو الناس لشيء . حلول الله هو احساس بالرسالة،والاحساس بالرسالة هو احد شعور بالله ، فالله هو ما يحققه الانسان من دعوة ، ولذا كان الاحساس بالله يولد النبوة . وكان كبار الداعين بهذا المعنى انبياء .

والقضية الثالثة هي ان هذه الدعوة عند الحلاج كانت دعوة من اجل الفقراء والمعدمين ، ولم تكن مجرد دعوة نظرية ، بل شارك الحلاج بنفسه في ثورة الزنج وثورة القرامطة . ويركز مقال الاستاذ سامي خشبة على المضمون الاجتماعي لدعوة الحلاج فالشر هو « فقر الفقراء.. جوع الجوعى » ويأتي الجوع والفقر بعد استغلال صاحب السلطة « لا يفسد أمر العامة الا السلطان الفاسد .. يستعبدهم ويجوعهم .. فالدين ايديولوجية » وايديولوجية صيغت لحساب الفقراء والمعدمين ، تبناها الحلاج ومن عاشوا الدين وعانوه . وان ثورة الكلمة هي بالضرورة ثورة السيف والثورة المسلحة هي كلمة العصر ، كما كانت ثورة الكلمة هي ثورة التاريخ . كان الحلاج بالفعل بطلا من ابطال المقاومة من اجل ثورة المعدمين التي ما زالت هي القضية الكبرى للعصر الحاضر ولهذا الجيل .

**حسن حنفي**
القاهرة

1 ــ رسالة الكندي الى المعتصم بالله في الفلسفة الاولى ، ص ٨١ ــ ٨٢ ، تحقيق الدكتور احمد فؤاد الاهواني ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة سنة ١٩٤٨ .



## ــ تتمة ــ القصائد

● ● ●

الا قيثارة متعددة الاوتار في قصيدة المملكة الممنوعة للشاعر محمد عفيفي مطر .

والقصيدة تعبر عن ظمأ يحرق الحلوق الى مثل أعلى يسقط دائما عند التحقق ، ولكن الظمأ يزداد اتقادا الى ضرب آخر من المثل الاعلى بعد السقوط ، وفي هذا الصدام بين الرغبة والتحقق يلتقط الشاعر أوجها مترعة بالمرارة للحلم الشعري بمطاردة المثل الاعلى ، والسعي وراء المملكة الممنوعة .

« سأظل أجر ساقي المهيضة متجها الى اورشليم الجديدة على الرغم من ان رأسي قد تهشم على جدرانها ». فالقصيدة تذكرنا بالعالم الشعري عند الشاعر « ييتس» العالم الذي يقول عنه النقاد انه يعكس تجربة الهاربين الى الممالك القصية وارض الاحلام النائية ، دون ان ينوى الشوق نتيجة للاخفاق ، ودون السذاجة الرومانسية في تقييم الممالك البعيدة ، بل وبشرط انتقاد هذه السذاجة أيضا .

فالحلم في هذه القصيدة يستمد تألقه من ابتعاده عن التحقق :

جسدك اليأس الطالع في الاشجار
تفاحة نار
جسدك الحب الخائب والابناء الموتى والانهار .

ويحيط بهذا الحلم الرعب من التحقق :

ورأيتك .. أعرف أن الشمس
كانت تثقب عيني في الزنزانة
والصوت الصاعد من أحذية الحراس
كان غناء العرس
وسمعتك أعرف أن الموت الطائر فوق الناس
كان صديقا يحجب عني القمر الميت في شفتيك .

ولكن الاخفاق ، يملؤه بالحنين الى الصرخة والالم ، وتتحول المملكة الممنوعة الى مملكة الصرخات ، فأمامنا سلسلة من الاخفاق تنتهي بالحلقة الاخيرة ، بالموت ، دوامة الحلم ترتطم بدوامة الاخفاق فتتعالى الصرخات . وتبتلع الصرخات الشاعر فتصبح مهده وجثته .

وينجح الشاعر في بناء تركيب درامي من لحظات الشوق والاخفاق، والارادة والفعل وهو في كل ذلك لا يقف بكلتا قدميه على أرض الرومانسية او العدمية . وهذه القصيدة جزء من عالمه الشعري لا يمكن اسهاب القول فيها وحدها . ولم يلق هذا العالم الغني من النقد الا أقل القليل ، لذلك أكتفي بما تقدم لكي أعود الى مناقشة عالم الشاعر بما قد أستطيع من تفصيل ، ففي هذا العالم « يبزغ النور حيث لا شمس تشرق » .

### « الملكة والمنسول »

وتسلمنا المملكة الممنوعة الى ملكة مستحيلة ، يحاول الشاعر حسب الشيخ جعفر ان يصنعها من ملامح متفرقة مستمدة من التراث الشعري والاسطوري . ويبدو ان تركيب ملكة جديدة من أجزاء جاهزة الصنع أكثر صعوبة من تركيب سيارة . فعلى الرغم من ان الشاعر قد أضاف الى القصيدة ملاحق تفسيرية لشرح أجزاء الملكة وبيان مواصفات أوصالها ، فالقصيدة لم تخل من الغموض . فالشاعر هنا يستعير الاسماء القديمة لا ليكشف وجها جديدا من وجوه التجربة المعاصرة بل ليسهم في تجميدها داخل أطر فولاذية من الجمال الازلي والنشوة الازلية والاتحاد الابدي بينهما بالاضافة الى جولييت واوفيليا وما يمثلان عنده من رموز متحجرة . لقد صنع الشاعر عرائس من الورق يعانقها في فراش من الثلج ، وعالما ميتا مرصعا بالازهار الصناعية ، واختلطت في لوحته الخطوط والالوان . ولكن الهيكل المفتعل المشتعل بالاختلاقات الذهنية يحنو على مقاطع شديدة العذوبة والحيوية

حينما يلتقي الشاعر « بابتهال » في أجزاء متعددة من القصيدة لا بوصفها تجريدا فكريا بل باعتبارها « وردة تبتل في ليلة صيف » « ونهرا اهوج كالثور » ، وحينما تختفي « ابتهال » بين ذراعيه، كلما أطبقت كفي على الثدي الثقيل ، فر كالطير وابقى حفنة من أتربة » • وتنتهي القصيدة بما كان يمكن أن يكون مادة ثمينة للتعبير ، بالعلاقة بين تمثال ابتهال وصانعه ، ولكن الشاعر قفز فوقها ولم يعمد الى تنمية ما تحتويه من امكانيات .

وانا في حفرتي المنهدمة
طينة تمعن في تكوينها كف ابتهال
كلما تمت تقاطيعي ودبت في عروقي المظلمة
جذوة ، أهدت على وجهي بالفاس ابتهال .
مزيد من الاشواق .

كما نحفل قصيدتا تواريخ للشاعر « نبيه شعار » وأبا ذر للشاعر عبدالكريم الناعم بالشوق الى تجاوز اللحظة الراهنة ، ففي القصيدة الاولى يذهب الانسان وهو « مقطوع الذراعين مفقود العينين » الى بطن الحوت بحثا عن عيونه تاركا خلفه الموجات المحضية ، والشعارات الضخمة عن الحرية التي تفوق في اسراف تعويضا عن فقدها ، وفي القصيدة الثانية يتوجه الشاعر الى أبي ذر وذراعيه المفتوحتين للجميع ، راجيا ان تتفجر جنات أبي ذر الوريفة من القيم الثورية في أعماقنا . وتؤكد قصيدة السندباد للشاعر احمد المأخذي ان السحابة الحبلى بالخصب ستعود يوما ، وتعيد الازهار الى الغصون .

ان كل هذه الاشواق تعكس بدرجات متفاوتة من الصدق والمقدرة اوضاعا تلح على وجداننا .. والى هذا المدى تعكس قصائد العدد الماضي من الآداب همومنا وتطلعاتنا .

القاهرة ابراهيم فتحي

## ـ تتمة ـ القصص

النصر . ويحلمون بيوم كيوم الكرامة ، وبساعة كالساعات الاولى لحرب حزيران .حيث هتكت دباباتهم ارض العدو وشطرت كيانه في البداية ووقفت في منتصف الطريق تستجدي حماية طائرة يوم عزت الطائرات . فنكصت الدبابات على اعقابها مثقلة بعار الهزيمة وباحزان الاياب المرغم الكئيب .. والقصة تؤكد لنا بهاظة ثمن هذا الشوق وفداحة الحلم . وتوحي لنا من خلال رؤية بطليها يونس ومحمود العبد بأن الدرب المفضي الى اشباع الشوق وتحقيق الحلم هو الانخراط في كتائب المقاومة والانضمام الى أفواج الفدائيين الذين يقلقلون جذور الصهاينة ويعوقونها عن التغلغل الرأسي والافقي في التراب الفلسطيني . بل وينتزعونها من جوف هذا التراب او يجتثونها من فوق سطحه .

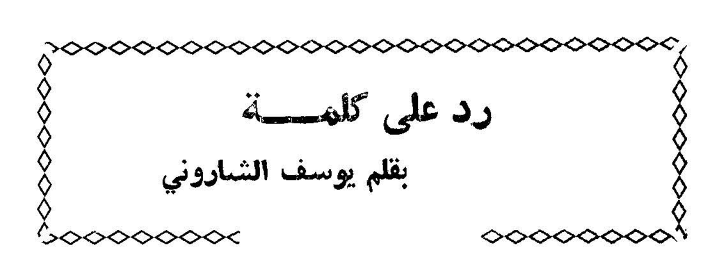
وفي القسم الثاني من القصة ( النداء ) نلمس كيف يخطو بطلها خطواته الاولى فوق هذا الدرب العسير ، وكيف تلتحم جحافل الفداء بالحراس الليليين المنتظرين على حافة النهر يوم العبور، وكيف ضاقت صدورهم بالشوق والانتظار فلبوا النداء دونما انتظار للاوامر او تعلل بها ، بالدرجة التي نحس معها بأن هذا القسم امتداد للقسم الاول او صدى له . ففيه نستشعر الاجابة غير المباشرة على التساؤلات المطروحة في خلفية القسم الاول . او الاشباع الذي يروي شوق الحراس الى يوم العبور .لان ذلك التزاوج العميق بين الفدائيين والحراس بالصورة التي أكمل فيها الحارسان عمل الفدائي ، عندما اتى أحدهم بجثة الفدائي الذي اسقطته نيران العدو قبل ان يبلغ الحدود . هو الطريق الصحيح الذي تتجمع فيه كل طاقات العربي على مقاومة العدو ومواجهته .والذي يستدعي الى ذهن الجندي الحارس اطياف يوم الكرامة عندما التحمت قوى الفداء والجنود معا بالعدو لأول مرة ، ووجها لوجه . واستطاعت هذه القوى المشتاقة ليوم الانتقام ان تحول هذا اليوم الى يوم مشرق في تاريخ صراعنا مع العدو .. الى يوم للكرامة العربية بحق . وفي النهاية فانني أحب ان اشير الى مهارة الكاتب في تجميع عدد من الجزئيات المتناهية الصغر والعظيمة الدلالة في هذا القسم الثاني من قصته ..وخاصة تلك الجزئية الموحية عن ذلك البدوي الذي يغط في النوم والذي يستطيع استيقاظه ان يغير تفاصيل الصورة كلية . او الصورة التي يجهز بها طول الانتظار على قدر كبير من حيوية العربي لانه يوهن عزيمته . ولانه ينفق أيامه في تدخين التبغ واجترار التأملات .. هذا التبغ الذي أوهن ـ على الصعيد الحسي ـ قوة الحارس عندما زحف ليحضر جثة الفدائي .. ففي هاتين الصورتين تستطيع الجزئيات الحسية الصغيرة الملتقطة بمهارة وحساسية ان توحي بالكثير من الابعاد والظلال . وان تفصح عن بعض ما يدور في واقعنا الكبير من أحداث ، وان نهيىء فهم القارىء له وتعمق احساسه بابعاد الموقف الذي يحياه .

## بائع الكلاب

القصة الاخيرة في هذا العدد هي ( بائع الكلاب ) لمحمد شكري. وهي أقل قصص العدد توفيقا من الناحية البنائية واكثرها افتقارا الى الخبرة الحسية والفكرية بالموضوع الذي تتناوله . وقد ادى هذا الافتقار الملحوظ الى تفكك البناء وتسطح المعالجة وتشتت جزئيات الحدث بين الهتافات الخطابية الزاعقة وبين الكلمات المفتعلة التي تطمح في ان تصبح أقوالا مأثورة أو حكما فياضة بالدلالات . وتريد القصة ان تقول لنا ان لا خلاص للعربي الا بمقاومة اليهود وسحقهم ، فهم صانعو مأساته ومزيفو وجوده . وهي لا تضمر هذه المقولة في نفسها ولا تقدمها في خلفية احداثها ،ولكنها تتركها طافية فوق السطح عاجزة عن تقمص الاحداث او ان تسفر عن نفسها من خلالها وحدها • ومن هنا افتقرت الاحداث في هذه القصة الى المنطقية والاقناع . واتشحت بقدر كبير من الافتعال الذي يحوم بالقرب من السذاجة .. فاذا استطعنا ان نهضم ضرورة ان يكون بطلها رازحا في قاع السلم الاجتماعي ، منسحقا تحت وطاة الفاقة والتعطل المقنع هو وصديقه وشقيقة هذا الصديق التي اضطرت الى ان تصبح عاهرة اي آسرة يهودية حتى توفر لشقيقها وصديقه ثمن دخول السينما ، او الجلوس في مشرب لاحتساء المشروبات على شرفها المهان .. اذا هضمنا ذلك واعتبرنا ان هذا الانسحاق الميلودرامي الفاجع هو المبرر الاساسي الذي يدفع بطلها الى المقاومة والى اغتيال القاضي اليهودي بعد ان قبله قبلة يهوذا حتى يصبح لهذا الاغتيال الفردي دلالته الكبيرة ـ او الرمزية حتى لا يغضب الكاتب .. أقول اذا استطعنا ان نزدرد كل هذه الاشياء بصعوبة فان ثرثرة بطلها غير المبررة مع البدال بعدما نجح في الهرب اثر طعنة للقاضي في السوق العامة ؟ !.. ستقف لا بد في حلقنا لانها تفتقر الى اي منطقية او تبرير . وتحول بطلها الى شخص مازوكي يسعى الى ايذاء نفسه ، والى ايذاء الاخرين ( سادي ايضا ) . وينقلب البطل الحريص مع صديقه سليمان الرافض ان يخبره عن أي من تفاصيل عمليته قبل تنفيذها ، الى مخبول يثرثر دونما داع بفعلته امام بدال لا يعرفه .. وامام زبائن هذا البدال الذين يشترون سجائر ( ال أم ) وكأن هذه السجائر الفاخرة وقف على البوليس وحده .• لقد ذكرتني هذه القصة بالاقاصيص ( الواقعية ) التي انتشرت في الخمسينات كالوباء والتي ( أوقعت ) الواقع في حبائل نظرتها المسبقة ورؤيتها الضيقة الافق .. غير ان هذا لا ينفي قدرة الكاتب على التقاط بعض الجزئيات الدالة لو استطاع ان يحرر رؤيته من عقال هذه الافكار المسبقة وأن يعمق خبرته بالموضوع الذي يتناوله حسيا وفكريا معا .

القاهرة صبري حافظ




في ندوة تليفزيونية اخيرة بالقاهرة سألتنـي السيـدة المذيعـة باعتباري قـد مارست كتابة القصة والدراسة الادبية : أيهما تفضل ؟ فاجبت بلا تردد أنني أفضل كتابة القصة . وعللت ذلك بأن النقد ـ الى جانب انه لا يهبنـي نفس متعة الابداع التي أحسها حين أكتب القصـة فاننا ما نزال في مجتمع ـ ادباؤه ـ حساسون للنقد حتى ولو كـان موضوعيا . وكثير من الادباء يعتبرون النقد ـ اذا لم يكن مدحـا لاعمالهم ولهم ان امكن ـ هجوما شخصيا عليهم يجب مقابلته بهجـوم مضاد حتى ولو عـن غير طريق القلم ، الامر الذي قد يصل الى حد الكراهية والعداء الشخصي والا ضاعت هيبتهـم .

ولخصت رأيي في أن النقد عندنا غرم لا غنم فيه . فالقصـة تنشر وتترجـم الـى أكثر من لغـة وتحول الى تمثيليـة اذاعية واخـرى تليفزيونية وقد تتخذ مادة سينمائية وبمعنى آخر فأن جمهورهـا أعرض وزمانها أبقى . بينمـا المقال النقدي مجاله محدود ، ثـم قـد لا يسلم صاحبه ممن اهتم بهم وكتب عنهم ،بل من معاداة من يصمت عنهـم ، فالصمت هنـا يعتبـر رأيـا يؤاخذ عليه ، كأنمـا الحياة تتيح له ـ حتى لو أراد ـ الكتابـة عن كل ما يتدفق به سيل المطبعة .

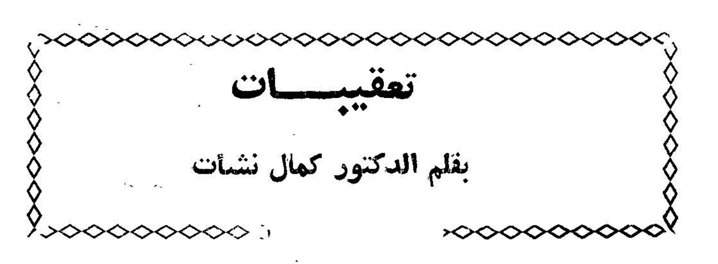
أذكر هذا الحديث بمناسبة ما قرأته في عدد اكتوبر ( تشريـن الاول ) الماضي للقاص الاستاذ نواف ابو الهيجاء ردا على ما كتبته عـن قصته « الدوائر الخمس» في مقالي « قرأت العدد الماضي من الآداب » المنشور في العدد الاسبق . وملخص قوله انه يعتـرف بـي قاصا ولا يعترف بي ناقد قصة ، وكنت أحب للاستاذ نواف ان يعلن هذا الرأي قبل ذلك ـ فلي أربعة مؤلفات في الدراسات الادبية ـ كان يستطيـع ان يقول رأيه فيّ كناقد بمناسبة قراءتهاحدىهذهالدراسات،وذلك حتى اعفيه من الحرج الواضح حين يعلن أنني لست ناقد قصة بمناسبـة تعرضي لاحدى قصصه . الامر الذي لم استبحه لنفسي حين كتبت عن قصته ، فلم أعلن رأيي في « نواف ابو الهيجاء » القاص بل قصرت رأيي على قصة « الدوائر الخمس » .

والواقع انني حين كتبت مقالي ـ وفي ضوء خبراتي السابقة ـ كنت أتوقع اكثر من رد . ومع ذلك فقد رأيت ان المجاملة اخطـر مـن الصراحة ، والصراحـة قد تؤلم ولكنهـا تخلص . وفي رأيي دائما ان الفنـان المخلص لنفسه لا يخرس الاصوات التي تبدي رأيهـا في عمله حتى ولو كانت تعارضه ما دام هـو على يقيـن أنهـا لا تصدر عـن سبب شخصي . وأحب ان اصارح الاستاذ نواف انني طوال حياتـي القصصيـة التي تمتد الى اكثر من عشرين عامـا لم يحدث ان رددت على ناقد لم تعجبه احدى قصصي . كنت دائما أقول : لا بـد ان شيئا في عملي منعه عن الوصول اليّ كمـا كنت أود ، في المرة القادمة سأحاول ان أقدم عمـلا أفضل . وقد أرفض الملاحظات وقد أقبلها او أتقبـل بعضها لكني لا أعلنها حربا على أديب امسك قلمه وشغل وقته ـ حتى ولو كانت هذه هي مهمته ـ بعمل لي . واذا كان الاستاذ نواف يـرى ـ مشكورا ـ انني قاص من أعظم قصاصينا العرب ، فـان أحد اسباب ذلك يرجع في رأيي الى انني لم أخلع في يوم ما ناقدا عن عرشه لان احدى قصصي لم تعجبه ،بل على العكس من ذلك كنت أحاول الاستفادة من رأيه ،حتى ولو رأيت ان هذا الرأي ضحل او ان صاحبه لم يفهمني، فهذا واحد من جمهوري الذي كتبت له ،ولن أصل اليه بالرغم منه ، أو بمجرد استبعاده من دائرة النقاد او الذين اكتب لهم او بالاستعانة عليه بناقـد آخـر يشرح له عملي ..

ولقد علمتني دراساتي الادبيـة والنقدية ان العمل الفني الجيـد يخصب ذهن الناقد ويفتح امامه آفاقا لا يتيحها له عمل أدبي أقـل مستوى . بل ان العمل الفني الجيد يفرض نفسه على الناقد ،وامامنا، تاريخ النقد الادبي حافل بأعمال ادبيـة عظمى تتلمذ عليها النقـاد وكانت الهامـا لقواعد جديدة تخالف القواعد التقليدية السابقة .بينما امام الاعمال الادبية التقليدية يمارس الناقد استاذيته دون ان تلهمه جديدا في ميدانه النقدي ، بل كثيرا ما لا يجد ما يقوله فيصمت عنها تمامـا .

وختاما فانه يؤسفني انه لم يسبق لـي أن قرأت للاستاذ نواف مع كثرة ما نشر ، ولعل الفرصـة لا تتاح لي مستقبلا لقراءته ـ لا للحكم عليه ـ بل للاستمتاع بنشوة الابداع التي يقدمها لقرائه .

**يوسف الشاروني**




١ ـ في عدد « أيلول » الماضي مقال بعنوان ( مـع رواد الشعر الحر ) للاستاذ عبد الله الطنطاوي ، حاول فيه أن يصل الـى الرائـد الذي كتب قصيدة « التفعيلة » ، وقد ذكرني ضمن المقال وذكر كتابـي ( ابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث ) حينما قال :

« ومع شيء من التحفظ يمكن ان نستسيغ كلام الدكتور كمـال نشأت عن النماذج التي وردت عند أبي شادي وشيبوب ، اذ يقول :

« وليس من شك في ان هذه الخطوات الرائدة هي التي وضعت أسس حركة الشعر الحر التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية .. »
والسبب في هذا التحفظ هو ان الدكتور أبا شادي كان يمزج بيـن

البحور – كما بينا – ويستخدم البحور المزدوجة غير الصافية مع تحلله التام من القافية في شعر غنائي .. »

ولست ادري سببا لتحفظ الاستاذ الطنطاوي ، فانا لم أقل ان أبا شادي او شيبوب هو الذي كتب النموذج الاول لقصيدة «التفعيلة» والا لكان الامر منتهيا ولعرفنا رائد هذه الحركة الشعرية ، ولكنني قلت ان ( مجمع البحور ) الذي كتب نماذجه ابو شادي وبعده شيبوب وهو كتابة القصيدة الواحدة من بحور مختلفة وضع « اسس » حركة الشعر الحر .. بمعنى انه وضع « الارضية » لهذه الحركة ، فقد لفت نظر الشعراء الى انه من الممكن الخروج على الشكل التقليدي الذي اكتسب قداسة عبر الاجيال ، ولولا عبد الرحمن شكري وابو شادي والمازني وابو حديد وشيبوب ومحاولاتهم الخروج على الشكل القديم سواء بكتابة القصيدة مطلقة القافية او منوعة البحور ما نبت في ذهن شاعر كعلي باكثير ان في الاستطاعة تكوين شكل جديد من نفس البحر العربي القديم ويؤكد ذلك معرفتنا ان باكثير كان على صلة بجماعة ابولو وكان ينشر شعرا في مجلتها . والريادة التي ننسبها الى ابي شادي في هذا المجال لا نقصد بها الا هذا المعنى ، وهو أعطاء النموذج المتمرد على الشكل القديم مهما كان شكل هذا التمرد ، لان هذا النموذج يكسر اولا هالة القداسة وينبه الاذهان ثانيا الى امكان خلق اشكال جديدة ، وما أظن ان باكثير كان قادرا على خلق هذا الشكل الجديد لو لم يعش في مناخ وجدت فيه هذه المحاولات التجديدية ، ولذلك قلت في كتابي السابق ان أسس هذه الحركة وارهاصاتها ولدت في مصر .

ولعل الاستاذ الطنطاوي بعد هذا التوضيح يطمئن بالا و «يستسيغ كلامي دون تحفظ » .

٢ – يبدو لي ان الشعر يعاني في هذه الايام ازمة مواهب ، فان كثرة مما نقرأه منه في المجلات الادبية لا ترقى الى مستوى النشر فيها. فكرتني بذلك سطور نشرت في نفس العدد ( ايلول ) لمواطن سوري اسمه ( نبيه الشعار ) من ( قطنا ) . يقول المواطن القطني في مطلع سطوره :

وطني يزرعني في ردف العالم شامه
يتزوجني في بغداد .. يطلقني في المغرب
يفتح فيّ نوافذه .. يطليني باللون الازرق
يثمرني شوكا
اتقبله
أعطيه الخبز .. الحب .. فينهق !

انك تقف كقاريء لتفهم او تتذوق او تتحسس او قل ما تشاء من هذه الالفاظ التي تدل على انك تود الاقتراب من هذه السطور فلا تستطيع .. فلا فكرة ولا معنى ولا عاطفة ولا رمز – ان كان يستعمل الرموز – ولا صياغة ولا ايقاع ، ولا شيء على الاطلاق من الاشياء التي تجعل الشعر شعرا ، ولكنك قطعا ستجد صورا مضحكة لانه شعر ( فبركه ) مثل الشامة على « مؤخرة » العالم .. والوطن الذي يطلي ابنه باللون الازرق ( ولماذا الازرق ؟ لا تدري ) والزواج في بغداد والطلاق في المغرب .. ولكن كل هذا مقبول على شذوذه اذا قارناه بالسطر التالي الذي يقول فيه عن وطنه :

أعطيه الخبز .. الحب .. فينهق

ولست اظن ان وطنك العربي ايها المواطن القطني حمار ينهق .. ولكن الذي اعتقده ان العكس صحيح .. فالوطن هو الذي يعطيك الخبز والحب ف ....

هل هذا هو التجديد في المضمون يا شعراء الهلوسة والبهلوانيات؟

بغداد

د. كمال نشأت

# رحلة

كنت على طرف الثوب الليلي
ابحث في الرمل الاسود عن نجمه
عن وجه اخفته غيمه
في أفق صيفيٍّ
حين تسللنا نحو الجبل الفارق بالضجر
وتلونا سور العينين
حين تدافعنا نحو الشمس
كي نمسك خيطا من تبر
يتهاوى في ثغر البحر
كانت زرقتنا كالجمر
كانت مرآة تعكس الوان الحلم الامثل
في غابة زيتون مهمل
يمناك تدانت من ضعفي
انزلقت تبحث عن كفي
والتقتا خلف النجمات المرتعبه
فترامى في عيني خوفي
لملمت اصابعي الحيرى
هربا منها
وغطست ببحر تفاهاتي
كنا نعدو ...
وشريط الزمن الهارب يتبعنا
فنلاحقه
او نسبق أشرعة القمر
فالليل كميناء يحتضن السفن المغتربه
يمنحها امنا موقوتا
لقد سيضيع بلا بحر
الكلمة ما برحت وشما
حرزا يلتف على طيفك
اخشى من يوم يتمطى
ويضم الى الصدر الاعزل
احلام خريف متسول ..

بغداد

مي مظفر

## ج . ع . م .

لمراسل الآداب سامي خشبة

### عيد الفلاحين .. وثقافة التغيير

*

في التاسع من سبتمبر - ايلول - الماضي اقيم في الجمهورية العربية المتحدة عيد الفلاحين ، في الذكرى السابعة عشرة لقانون الاصلاح الزراعي ، الذي نقلت بمقتضاه ملكية الارض من الاقطاعيين الى الفلاحين . ونحن لن نتوقف هنا عند المغزى السياسي ولا الاقتصادي لهذا القانون ، ولن نتوقف عند الآثار المفترضة - الاجتماعية والسياسية لصدوره ، ولا عند الآثار الفعلية لهذا الصدور . وانما يعنينا المغزى الثقافي لهذا القانون ، ثم يعنينا ان نقف عند المظاهر الثقافية لاحتفالات العيد السابع عشر لصدوره .

فالمفروض - علميا - ان عقليات الناس وثقافاتهم السائدة تتغير بتغير الاساس المادي في المجتمع ، هذا الاساس الذي يتكون من وسائل الانتاج ، وقوى الانتاج وعلاقاته . ومن المفروض ايضا ان علاقات الانتاج التي تتغير فور تغير شكل الملكية ومضمونها ، وان تطوير وسائل الانتاج وتغيير الوضع الاجتماعي والسياسي للقوى المنتجة لا يؤدي على الفور ، وبطريقة ميكانيكية الى تغيير عقليات الناس او الى تطوير ثقافاتهم السائدة - ولكن من المفروض ايضا ان تتولى اجهزة القيادة السياسية زمام الحياة الثقافية لتوجيهما الى مسار التغيير المطلوب بهدف الى اعادة تربية الناس بروح المرحلة التاريخية الجديدة التي يدخلها المجتمع بتغير وسائل الانتاج وعلاقاته وقواه ، وبتعبير آخر ، فان الثورة التي تغير من المضمون السياسي للمجتمع والتي تتولى عملية تطويره تكنولوجيا ، هي نفسها التي لا بد ان تتولى عملية التغير الثقافي ، هي التي لا بد ان تتولى قيادة الثورة الثقافية التي تهدف الى خلق وتدعيم الثقافة والعقلية الجديدتين والثوريتين : الثقافة والعقلية اللتان تؤمنان بقدرة الانسان وبحقه في صنع مصيره ، وفي مواجهة قوى القهر الاجتماعية والطبيعية التي تكبل حريته ، واللتان تؤمنان بضرورة ان يعي الناس القوانين العامة التي تسير المجتمع والطبيعة ، ان يعوا الضرورة الموضوعية من اجل ان يتجاوزوا حتميتها بحتمية أشمل منها ، واكثر فعالية ، هي حتمية انتصار الناس الواعية على كل اشكال القهر والتخلف على كل مسبباتهما في الواقع الاجتماعي وفي الطبيعة .

وأيا كانت الخلافات التي قد تظهر او التي قد تكون موجودة بالفعل حول الوظيفة الحقيقية للثقافة فان أحدا من بلادنا الان لا يجادل في اهمية تحول « الثقافة » الى سلاح في أيدي الجماهير تتعلم به واقعها وتتعرف من خلاله عليه ، وتتعلم به ايضا كيف تغير هذا الواقع وتحافظ على طاقات التغيير الكامنة فيه . قد يتناقش المثقفون حول وظيفة « الفن » وحول طبيعة الوضع الانساني والاجتماعي للفنان ، وقد يقول بعض الاساتذة في الجامعات نظريات مختلفة ويعلنون عن ايمانهم بهذه النظرية او تلك حول أصل الثقافة ومعناها ، وحول وظيفة الشاعر من العصر الحديث ووضع الفنان والقضايا الملحة على ضميره باعتباره معبرا عن ضمير عصره : ولكنهم جميعا في المجالات ذات الاحتكاك المباشر بجماهير الناس وبالواقع العملي : في المسرح مثلا او في المقالات التي يكتبونها للصحف او حتى للمجلات المتخصصة « يتلبسون » نظريات الثورة من كل صنف ولكنها جميعا نظريات تؤدي الى مفهوم واحد : الثقافة لا بد ان تصل الى الناس جميعا ، لانها هي القادرة على صنع وعي الناس ، بل انها انعكاس صادق لهذا الوعي وعامل اساسي ايضا في تشكيله بعد انعكاسها عنه . الى هنا ويتفقون ، ولكنهم يختلفون وتتفرع بهم السبل اذا تحدثوا عن « ماهية » الثقافة التي يجب ان تصل الى « الناس » . .

ونحن لن نهتم هنا - مرة ثانية - بهذه الاختلافات ، ولكن برنامج الاحتفال الرئيسي الذي أعدته ادارة الثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة بمناسبة عيد الفلاحين ، قد يصلح مادة لمناقشة نموذج « رسمي » من الثقافة التي ستصل الى الناس عن طريق الجهاز المسؤول عن تثقيف جماهير الفلاحين في ريفنا .

ضم هذا البرنامج عددا من العروض والاستعراضات قدمت على مسرح متنقل اقيم في ساحة احدى قرى محافظة « القليوبية » شمال القاهرة .. وبدأ الاحتفال بعرض غنائي راقص لفرقة « فنون شعبية »(!) جديدة ، هي آخر ابتكارات « فنان الشعب » القديم زكريا الحجاوي ، واطلق عليها اسم « فرقة فنون الحارة » . وضم البرنامج ايضا أغنيات كورالية من تراث سيد درويش ، ثم أغنيات لفرقة جديدة اسمها « أبناء الارض » ثم عرض « ملخص » لمسرحية اسمها « آه يا بلد » قدمتها الفرقة المسرحية التابعة لقصر الثقافة في مدينة « بنها » عاصمة محافظة « القليوبية » .

اما عن فرقة زكريا الحجاوي ، التي كونها كما هو واضح من وجوه أفرادها وملامحهم وملابسهم وطريقة ادائهم في الغناء او في الرقص من عناصر شعبية فعلا ، فنحن في غنى عن تناول مستواها الفني البدائي والمضحك والذي يقل كثيرا عن مستوى الفرق المشابهة في اي « سيرك » ريفي يطوف موالد الادلياء في القرى البعيدة المشكلة الحقيقية تكمن في « المفهوم » الكامن وراء مثل هذه الفرقة : مفهوم ان « الفن الشعبي » ، او الفن الذي يبدعه الناس « فن الحارة » فن مقدس يجب عندما ينقل ان ينقل كما هو - « بحبله » كما يقال في مصر - لكي يوضع فوقه منصة العرض . والغريب ان زكريا الحجاوي - الذي أعتقد انه الف كلمات الاغاني - اراد ان يطعم هذا الفن بوظيفة تعليمية من نوع ما ، فبدأ الاغاني باغنية جماعية تطلب الفرقة فيها من الجمهور ان « يحسن الانصات » الى ما سوف يسمعونه من الغناء ، ولكن زكريا الحجاوي لم يجتهد على الارجح في سبيل ان « يبتكر » شيئا يقوله في الاغنيات التالية يستحق الانصات الحسن ، من المؤكد ان « زكريا الحجاوي » كان يحمل في ذهنه مفهوما نقديا معينا ، او موقفا نقديا من ظاهرة « الانتهازية » ومن العناصر التي « تنسى ضميرها » فتحاول الاثراء على حساب المراكز القيادية التي تحتلها في القرية نفسها . ومن المؤكد ان التفكير في اتخاذ موقف نقدي اجتماعي من نوع ما يشكل ظاهرة طيبة بالنسبة لانتاج زكريا الحجاوي ، وبالنسبة لفرق « الفنون الشعبية » عموما عندنا ، ولكن المفهوم الاخلاقي الذي يقوم عليه الموقف النقدي ، هو ما يشكل مصدر القصور الاساسي في مثل هذا الفن الشعبي . كان الموقف الاخلاقي في تراث الادب الشعبي موقفا منسقا مع نوع العقلية السائد في عصور ابداع هذا التراث وفي المستويات الاجتماعية التي شاركت في ابداعه ولكن في عصر الثورة لا يصبح هناك مجال للوعظ الاخلاقي الذي اثبتت عصور التاريخ الطويلة المظلمة انه لا يصلح كاداة لتغيير « أخلاق »

الناس ، فالثورة الاجتماعية ، تفهم الاخلاق باعتبارها جزءا من بناء عقلي وجداني متكامل للمجتمع المعين ، وللفئة الاجتماعية المعينة ، فالاخلاق السائدة بالتالي هي في نفس الوقت أخلاق الفئة الاجتماعية السائدة والانحراف الاخلاقي ليس شيئا عارضا وليس نتيجة لقلة ضمائر المنحرفين وانما هو شيء مرتبط بالتشوه الاجتماعي السائد والذي صنعته ظروف اجتماعية فرضتها فئات اجتماعية سائدة . والوعظ يمكن ان يؤدي الى التسوية بين المنحرف اخلاقيا وبين المستغل ، وهذا ما فعله زكريا الحجاوي ، فاصبح المنحرف أخلاقيا هو هدف النقد ، بينما لم تشهد « القرية » التي مثلتها فرقة « فنون الحارة » مستغلا واحدا ، لان زكريا الحجاوي لم يفكر في فضح المستغلين وتعريفهم ، انما نكر بناء على مفهومه الاخلاقي السطحي في « وعظ » المنحرفين الذين تاب ممثلهم المنحرف نتيجة « للوعظ » الشديد الذي تعرض له .

اما فرقة الغناء الكورالي ـ وهي فرقة تابعة لاحد قصور الثقافة بالاسكندرية ـ والتى قدمت بعض اغنيات لسيد درويش بعد اعادة توزيعها الموسيقي على اساس اوركسترا الى كورالى ، فقد «ادهشت» الفلاحين حقا ولكنها لم تصل اليهم باغنياتها التي كانوا يعرفون منها نشيد « بلادي بلادي » الشهير . والقضية مرة ثانية ليست قضية المستوى الفنى للفرقة ، التي من الواضح انها تعمل بجدية من اجل الوصول الى مستوى معقول ، وهى مكونة من مجموعة من طلبة وطالبات مدارس مدينة الاسكندرية . القضية مرة اخرى هي قضية « مفهوم » الفن الشعبي ، وقضية المفهوم الذي يكمن وراء تطوير هذا الفن واعادته في صورة معقولة « للناس » الذين كانوا اول من أبدعه.

ان فكرة « تقديس » التراث الشعبي ، التي تؤدي الى تمجيده وتقديمه كما هو تقريبا ، بعد ادخال التحويرات الشكلية عليه ـ وهذه التحويرات في حالتنا كانت في صورة التوزيع الاوركسترالي والاداء الكورالي ـ لن تؤدي في النهاية الى تقديم عمل مقنع لانه سيكون عملا شائها وممسوخا ، ما لم تكن الابنية الفنية الاصلية صالحة لهضم التحويرات الشكلية الجديدة وتمثلها .ونشيد « بلادي بلادي » نموذج طيب لمثل هذه الابنية الفنية الاصلية الصالحة لتقبل هذه التحويرات . ولكن هذا لا يعني ان كل الابنية الفنية الاصلية تستطيع ان تهضم تلك التحويرات بحيث تنتهي الى عمل فني متماسك ومقنع وممتع معا ، ان النظرة الرومانتيكية التي مجدت الفن الشعبي واستسلمت لبريقه الاخاذ ، فاستسلم اربابها لاعماله ينقلونها حرفيا لم تؤد الى خلق اعمال عظيمة ، وانما ادت الى اساءة فهم الاعمال العظيمة التي يضمها التراث وبالتالي الى اساءة الاستفادة منها ، وفي مجال الموسيقى بالذات ـ حتى الموسيقى الرومانتيكية ـ لم يحاول الموسيقيون



الرومانتيكيون ـ ومن بينهم سيد درويش بمعنى من المعاني ـ ان ينقلوا اعمال التراث الشعبي الفنية كما هي الى اعمالهم ويقتصر دورهم على التحوير الشكلي لهذه الاعمال .وانما قاموا باختيار التسميات والجمل والجزئيات الصالحة للدخول في نسيج اعمالهم الفنية الجديدة بهدف تطعيم هذه الاعمال بروح الفنون الشعبية لا بهدف تحويل اعمال الفنون الشعبية الى اعمال معاصرة . اما الموسيقيون الكلاسيكيون فقد نقلوا اعمال التراث وقاموا بتحويرها واقتصر دورهم على هذا التحوير ، ولكنهم لم يقدموا في النهاية الا فنون « فئوية » ارستقراطية او دينية ... أي قدموا في النهاية فنونا غير شعبية في الحقيقة . ولعل رغبة بورجوازيينا « الشعبيين » الجدد ، في الاستمتاع بفنون تراثنا الشعبي ، شريطة ان تقدم لهم الاطار البورجوازي الملائم وان تكون محملة بوجهات نظرهم الى الشعب صاحب التراث الذي يستمتعون به ـ لعل هذه الرغبة ان تكون مسؤولة عن سيادة هذا المفهوم المتناقض عن « تطوير الفنون الشعبية » ـ المفهوم الذي يؤدي الى تمجيد الفنون الشعبية نفسها ، مع التسلي باصحابها او مع السخرية منهم .

الصورة المقابلة تماما للصورتين السابقتين ، هي تلك التي قدمتها فرقة « اولاد الارض » . ان « اولاد الارض » جماعة من الشبان ، من افراد المقاومة الشعبية في مدينة السويس ، يقولون عن انفسهم انهم الفوا اغانيهم في الخنادق على خط النار في لحظات توقف الاشتباكات. ومن الواضح انهم الفوا هذه الاغنيات وغنوها على اساس استخدام الحان شعبية في مدينة السويس نفسها ، كما انهم لا يستخدمون غير الآلات الموسيقية الشعبية المنتشرة في منطقة القنال ، مثل آلة « السمسمية » وهي آلة وترية بدائية شبيهة بالقيثارة ، وان كانت اقل منها في عدد سلالها الموسيقية وفي قوتها اللحنية بالطبع . انهم لم يفكروا في تقليد الاغنيات الشعبية ، ولم يفكروا في تطوير تلك الاغنيات . ولكنهم الفوا اغانيهم الخاصة المعبرة عن نوع اهتزازاتهم النفسية وانفعالاتهم بالتوقف الذي يواجهونه على خط القتال . انهم مباشرون وخطابيون ، وهم خشنون قليلو المهارة الفنية لم يصقلوا اصواتهم ولم يعنوا كثيرا بانتقاء كلماتهم ولم يفكروا في ان يتدربوا على الغناء الا بعد ان بدأوا الغناء بالفعل .. ولذلك ـ او رغما عن ذلك ـ فانهم قادرون على أن يهزوا الاعماق بالفعل ـ اعماقنا نحن الافندية المثقفين القادمين من المدينة ، واعماق الفلاحين الذين يقف ابناؤهم على خط القتال ، وربما فقد بعضهم ابنا له او اخا او صديقا في صحراء سيناء . ان الاكف التي صفقت ـ أكف الافندية وأكف الفلاحين ـ لحظة سماع كلمات « سينا ياعاري يا حلمي وتاري » لم تكن تعبر عن انفعال وطني فقط ، وانما كانت تعبر عن انفعال وجداني اهتز ايضا للفن الصادق وحده .. رغم مباشرته وخطابيته وخشونته وقلة مهارته . لقد خلق هؤلاء الجنود المنشدون فنهم الشعبي بصورة تلقائية من خلال الانفعال والرغبة في التعبير عن هذا الانفعال والرغبة في توصيله الى الآخرين .. والرغبة في دعوة الآخرين الى مشاركتهم فيه والى تحويله الى اداة التنوير.. لانهم في حدس تلقائي صادق واصيل ، يعرفون ان التنوير أو الوعي سيكون مع الانفعال اداة للفعل ، للامساك بالبندقية او لتدعيم من يمسك بها ، من أجل تغيير الواقع بالفعل ايضا : والفعل الذي يرون انه هو المطلوب الآن هو القتال ، لان الواقع المطلوب تغييره هو واقع احتلال اجزاء من وطننا لا بد ان تتحرر .

ولكننا نرى في الانموذج الفني الذي قدمه « اولاد الارض » ، دافعا الى فعل من نوع آخر ، نعتقد ان ادارة الثقافة الجماهيرية مطالبة به الآن : فعل التفكير في نوع الثقافة التي ستقوم بتوصيلها الى الفلاحين : ثقافة المدينة المترهلة المتظاهرة بالترف والتخمة ، ام الثقافة المعبرة عن الوعي بضرورة التغيير الاجتماعي ، والمساهمة في احداث هذا التغيير عن طريق ايقاظ طاقات الملايين من فلاحينا ودفعها الى العمل في طريق التغيير الاجتماعي نفسه .

سامي خشبة

القاهرة

# قضايا مسرحية :

## الموسم المسرحي المرفوض في القاهرة

بقلم : محمد بركات

***

في العدد قبل الماضي ـ سبتمبر ١٩٦٩ ـ من مجلة « الآداب » تعرضت في وقفة طويلة لحصاد الموسم المسرحي في القاهرة في محاولة للالمام بتفاصيله وظواهره وقضاياه وتقييمه في نهاية الامر .. وكانت الفكرة المحورية الاولى التي قام عليها هذا الموضوع تقول ان ثمة موسمين مسرحيين كانا يتنازعان الصعود فوق خشبة المسرح في مصر .

ـ الموسم الاول : موسم هزيل في اغلبه جيد في القليل منه تمثله مسرحيات : « دائرة الطباشير القوقازية » و « البلياتشو » و « ليلة مصرع جيفارا » و « بلدي يا بلدي » و « الضيوف والبيانو » و «زهرة من دم » و « تانجو » و « علـى جناح التبريزي وتابعه قفة » و « الصعلوكة » و« جمعية كل وأشكر » و« حكاية شركان في بيت زارا » و « المرجيحة » .. وقد قدر لهذه المسرحيات ان تعتلي خشبة المسرح لتمثل الموسم المسرحي « المعروض » في القاهرة وهو الموسم الذي تعرضنا لـه .

ـ الموسم الثاني : موسم جيد في كله او اغلبه تمثلـه مسرحيات .. « الحسين ثائرا » و « الحسين شهيدا » لعبد الرحمن الشرقاوي و « سبع سواقي » و « الاستاذ » لسعد الدين وهبه و « المخططين » ليوسف ادريس و« عندما ظهرت العفاريت في مصر الجديدة » لعلي سالم و « مأساة ارنستو تشي جيفارا » لمعين بسيسو و « القرش الازرق » لصالح مرسي ولم يقدر لواحدة من هذه المسرحيات ان تعتلي خشبة المسرح ومثلت في مجموعها الموسم المسرحي « المرفوض » في القاهرة .. وهو الموسم الذي سنتعرض له .

واذا كانت هذه المسرحيات قد تعثرت في طريقها الـى خشبة المسرح او ان خشبة المسرح هي التي صقلت الطريق اليها فلقد وجدت جميعها طريقها الى النشر باستثناء مسرحيتي « الاستاذ » لسعد الدين وهبه و « عفاريت مصر الجديدة » لعلي سالم .. بل ان بعض هـذه المسرحيات قد نشر مرتين مرة على صفحات الجرائد والمجلات ومرة بين دفتي كتاب .. والغريب ـ او لعله ليس غريبا ـ ان نشر هذه المسرحيات قد احدث من الاثر قراءة وحوارا ونقدا ما لم يحدثه الموسم المسرحـي المعروض بالفعل وحتى تلك المسرحيات التي لم يقدر لها ان تنشر بعـد وجدت طريقها الى تجمعات الادباء والمثقفين فـي مصر فقرئت ونوقشت وقيمت كاحسن ما تكون القراءة ويكون النقاش ويكون التقييم .. وقد احدث نشر هذه المسرحيات وقراءتها تيارا تحتيا بالغ الاهمية عظيـم الخطورة فكان خير عوض لكتابها .. ولكن ورغم كل شيء تبقى هـذه الاعمال في انتظار اللحظة التي تعتلي فيها خشبة المسرح فالمسرحية تظل ناقصة حتى تعتلي هذه الخشبة الرهيبة وتلتقي ذلك اللقاء الحي الحر المباشر بالجماهير .

والآن .. قد يثور سؤال : ترى لماذا رفضت هذه المسرحيات ـ رغم الحكم بجودتها ـ ومن الذي رفضها ؟

الحق .. انه ليست هناك اجابة واضحة قاطعة على هذا السؤال .. فلقد تعددت جهات الرفض واسبابه بمثل ما تتعدد اسباب المـوت ولكنها انتهت جميعا باهدار دم هذه المسرحيات وعدم تقديمها .

واول ما يتبادر الى الذهن حين يكون الحديث هو رفض الاعمـال الادبية للكتاب من الظهور هو « الرقابة » .. ولكننا نظلم الرقابة ظلما فادحا اذا الصقنا بها تهمة منع ظهور هذه الاعمال على خشبة المسرح .. نعم .. هناك مراجعة لاعمال الكتاب في مصر ظهرت الحاجة اليها بعـد الهزيمة المروعة ـ والمؤقتة ـ التي مني بها الوطن العربي فـي الخامس من حزيران .. وليس في هذا ما يخجل او يشين فلا بد والوطن يحشد كل امكانياته لحرب مقدسة ان تكون هناك مراجعة من نوع ما للكلمة التي تقدم للناس منعا للسلبيين والانهزاميين والمغرضين مـن التسلل الى الجماهير بأفكار مشبوهة ترتدي مسوح الكلمات البريئة .. ووجود نوع من الرقابة في مصر شيء لا تنفرد به فهكذا حدث ويحدث في كـل الدول التي عاشت وتعيش ظروفا ربما كانت اخف وطـأة بكثير ممـا تتعرض له مصر والامة العربية بل اننا نجد الرقابة جزءا من النظـام الحاكم في كثير من دول العالم التي لا تتعرض لاي خطـر خارجي .. ولهذا يصبح من واجبنا ان نحترم وجود هذه الرقابة ونقدر دورهـا ونساعدها على اداء هذا الدور .. وظني ان هذا هو ما يحدث بالفعل .

والذي اريد ان اؤكده ـ يقينا ـ ان « الرقابة » عـلى الاعمال الادبية في مصر لم تكن هي السبب في منع هذه المسرحيات من الظهور .. فالحق ان الرقابة في الجمهورية العربية ـ وليس هذا افتئاتا على الحقيقة ـ تتمتع بصدر رحب اوسع ما تكون الرحابة ويكفي ان نذكر ان الرقابة هي التي سمحت بظهور مسرحيات تتسم بالنقد العنيف بعـد الخامس من حزيران مثل « المسامير » و « العرضحالجي » في اعقاب النكسة واخرى عرضت في هذا الموسم مثل «بلدي يا بلدي » التـي تحمل الشعب والقادة جميعا مسؤولية الهزيمة و « زهرة من دم » التي ادانت الامة العربية في نقد عنيف وحملتها تبعة ضياع فلسطين وهـي تعرض لتفجر المقاومة فوق الارض المحتلة .. والرقابة هي التي سمحت بعرض افلام لها نفس السمة من الصنف النقدي مثـل « شيء مـن الخوف » و « ميرامارا » فضلا عن عـدد لا نهاية لـه مـن المقالات والدراسات النقدية التي اخذت تشرح المجتمع المصري فـي نقد عنيف وصولا الى اسباب النكسة وبحثا عن سبيل الى تجاوزها .

ولماذا نذهب الى بعيد ؟.. والرقابة لم ترفض واحدة على الاطلاق من كل المسرحيات التي تعرض لها اليوم .. نعم .. لقد وافقت الرقابة عليها جميعا .. او قل انها وافقت على كل ما قدم لها منها رغم انهـا جميعا قد كتبت بعد النكسة وانها تتناول ظروف اللحظة التاريخيـة الحاسمة التي نعيشها الآن بشكل مباشر او غير مباشر .

من المسؤول اذن عن عدم تقديم هذه المسرحيات ؟..

اقول : انها مؤسسة المسرح على وجـه الدقة . لقـد تسببت بقصورها او تقصيرها او هما معا في تنحية هذه المسرحيات التي كان من الممكن ان تقدم لنا موسما جيدا ناجحا وافسحت المجال لمسرحيات من نوع « المرجيحة » و « جمعية كل واشكر » وغيرها تلك التي اسفرت عن موسم مسرحي فاشل فنيا وجماهيريا ..

ان مؤسسة المسرح مثلا هي التي دفعت بثنائية عبـد الرحمـن الشرقاوي « الحسين ثائرا » و « الحسين شهيدا » الى الازهر تستفتيه في تقديمهما .. وكان من الطبيعي ان يرفض الازهـر بتزمته المعروف عرض هذه المسرحيات بحجة ان تمثيل شخصية « الحسين » واختـه « زينب » على المسرح تمثيل بهما ورغم ان عالما جليلا مثل الشيخ احمد حسن الباقوري قال انه لا يعرف نصا في القرآن او السنة يمنع هـذه الشخصيات من الظهور على المسرح الا ان الازهر والمؤسسة معا لم يأخذا بهذا الرأي .. وهكذا قدر للمسرحية ان تظل حبيسة الكتاب ولا تتجسد على خشبة المسرح ابدا .

ومؤسسة المسرح مثلا هي التي تناكصت عـن تقديم مسرحيتـي « عفاريت مصر الجديدة » لعلي سالم و « القرش الازرق » لصالـح مرسي الى الرقابة ظنا منها او من بعض المسؤولين فيها ان مثل هـذه المسرحيات ولا بد ستقابل بالرفض من الرقابة . ولا ادري من اين جاء للمسؤولين في المؤسسة مثل هـذا اليقين .. وهكـذا استسهلت المؤسسة هذا الطريق وحكمت على هذه المسرحيات بأن تبقى حبرا علـى ورق .

ثم ان مؤسسة المسرح اخيرا هي التـي فاضلت بين مسرحيـة شعرية جيدة هي «مأساة ارنستو تشي جيفارا » لمعين بسيسو ومسرحية خطابية زاعقة هي « القاهرة ليلة مصرع جيفـارا » لميخائيل رومـان واختارت الثانية لتقدمها في عرض اجمع النقاد على انه قام على اكتاف

اعظم مخرج مسرحي في مصر وهو كرم مطاوع .. ولولا ان المسرحية قد قدمت من خلال هذا المخرج لمنيت بفشل ذريع لانها تقوم على نص غير ذي قيمة .. وهكذا ـ ايضا ـ قدر لمسرحية معين بسيسو ان تحرم من الصعود فوق خشبة المسرح .

ومن جماع هذه المواقف التي اتخذتها مؤسسة المسرح حيال هذه المسرحيات بشكل مباشر او غير مباشر مقصود او غير مقصود تجمعت هذه القائمة من المسرحيات الجيدة المرفوضة .. وهكذا قدر لموسم مسرحي جيد أن يتوارى ولموسم آخر اقل جودة ان يظهر ويحتل دائرة الضوء مضيفا الى فشل المؤسسة فشلا آخر .. كما قدر لجمهور المسرح المصري تبعا لذلك ان يحرم من كتابه اللامعين امثال سعد الدين وهبه ويوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوي وعلي سالم في نفس الوقت الذي حرم فيه كاتبان جديدان من الظهور هما معين بسيسو وصالح مرسي .

ان اية نظرة موضوعية سليمة لا بد ان تقطع برجحان كفة هذا الموسم « المرفوض » على كفة ذلك الموسم « المعروض » .. وحتى لا نتهم باطلاق الاحكام جزافا فاننا نقف ـ الآن ـ امام هذه المسرحيات المرفوضة وقفة لا بد وان تكون للاسف سريعة لا توفيها حقها الكامل من التحليل والتقييم والنقد فمن المستحيل ـ أليس كذلك ؟ ـ ان نعرض لهذه المسرحيات جميعا في مقال واحد وكل منها يستحق مقالا قائما بذاته .. ولكن هذا الحق الاخير يبدو اكثر استحالة لانه يحتاج الى مساحة زمنية تمتد الى ثمانية اشهر في هذه المجلة فنحن بازاء ثماني مسرحيات .. واضعف الايمان أن نعرض لهذه المسرحيات ذلك العرض الجامع مستهدفين الوصول الى جوهرها مباشرة والتعريف بها خاصة وان معظمها لم يتناول نقديا على الاطلاق .. ثم ـ وهذا لا يقل اهمية ـ ان نعمل على احياء وجودها بعد ان حكمت عليها مؤسسة المسرح بأن تظل ابدا خلف الستار .. واحسب ان هذا العرض سيقودنا في النهاية الى تحديد اهم الخصائص والملامح والمميزات التي تتفرد بها كل مسرحية على حدة او تشترك بها مع غيرها من المسرحيات .

## ● ثأر الله : (١)

مع اول مسرحيات ذلك الموسم المرفوض نلتقي بواحدة من اضخم اعمال المسرح المصري وهي مسرحية « ثأر الله » التي كتبها عبد الرحمن الشرقاوي في جزأين هما : « الحسين ثائرا » و « الحسين شهيدا ».. والجزءان معا يكونان ملحمة درامية هائلة ـ ١٩ منظرا في ٤٢٠ صفحة ـ لخروج الحسين بن علي وثورته واستشهاده في كربلاء .

والمسرحية تكاد تكون نموذجا مثاليا لمسرح الاستشهاد كما قد نجده عند برناردشو واليوت وبيكيت وبولت وغيرهم .. فهذا هو الحسين يرفض اعطاء البيعة ليزيد بن معاوية .. وهو يعلم ان هذا الرفض سيقوده الى طريق طويل ملىء بالنضال ليس يعلم نهايته الا الله .

لقد قدر للحسين ان يوجد ليلعب دوره في لحظة تاريخية بالغة الخطورة من عمر الدولة الاسلامية .. كان يمثل مع بقية قليلة من آله وصحبه آخر ما تبقى من عطر النبوة وميراثها العظيم من القيم الثورية السامية .. وكان لا بد لهذه القيم بما تحمله من مبادىء وافكار ان تصطدم بشكل الدولة الجديد كما قام في الشام على يد معاوية وانصاره وابنائه من بعده .. ولم يكن للحسين من خيار .. صدام تاريخي قدري كان على كل طرف من اطرافه ان يلعب دوره فيه كاملا .

كانت الخلافة تستبدل بنظام ملكي يرث فيه الابناء آباءهم .. وتحولت الشورى الى استبداد مزر يجافي روح الاسلام .. وسقطت العدالة الاجتماعية لتتحول الدولة الاسلامية الى فئة قليلة ساحقة تملك كل شيء وفئة كبيرة مسحوقة لا تملك اي شيء .. كان الابطال والثوار يتوارون ليحل محلهم رجال الساسة والحكام .. وهكذا يصطدم ميراث


سعدالدين وهبه

عصر النبوة وجلال قيمها التي تذوب بتقاليد عصر جديد وطبقة جديدة مستفيدة بالضرورة من هذا العصر ..

هنا تظهر الحاجة الى رجل .. الى بطل ثوري يضع علامة على الطريق حتى ولو كانت هذه العلامة هي دم النبوة الذكي .. ولقد قدر للحسين ان يكون هذا الرجل .. وكان دمه الطاهر هو هذه العلامة .

اسمعه يقول :

فانا الشهيد هنا على طول الزمان
أنا الشهيد
فلتنصبوا جسد الشهيد هناك في وسط العراء
ليكون رمزا داميا
للموت من اجل الحقيقة والعدالة والاباء
قطراته الحمراء تسرح فوق اطباق السحب
كي تصبغ الافق الملبد بالعداء
ببعض الوان الاخاء
من قلبي الدامي ستشرق روعة الفجر الجديد
من حرّ اكبار العطاش سينبع الزمن السعيد
طوبى لمن يعطي الحياة لقيمة اغلى عليه من الحياه
طوبى لابناء الحقيقة ادركوا ان الاباء
هو الطريق الى النجاه .

وخرج الحسين الى مستصرخيه وخاذليه .. خرج لانه كما يقول « يخاف على الحقيقة والعدالة والسلام » وبخروج الحسين الى الكوفة في رحلة الشهادة يتجسد الصراع الدموي بين روح الاسلام وجوهره ومبادئه وبين أصحاب المصالح من الطبقة الجديدة .. صراع القيم .. قيم نبيلة تذوي ويجب أن تعيش ضياء للانسان .. وقيم فاسدة تستشري ليخرج من عبادتها الشر .. المبدأ والمصلحة وجها لوجه .. هل كان يملك الحسين في ظل هذه اللحظة التاريخية التي تفتك بالدولة الاسلامية ان يعطي البيعة ليزيد ؟.. هل كان يملك ان يتراجع؟ .. هل كان بمقدوره ان يحجم عن الصراع ؟.. انه لو فعل شيئا من هذا لما كان الحسين بن علي ولما كان حفيد النبي ولما بشره بمكان قرب مكانه في الجنة .

طفل الحقيقة كان يصرخ .. تنهار القيم .. وتنتهك العدالة ..

١ ـ نشرت مرتين : مرة مسلسلة في جريدة الجمهورية ومرة في كتاب من جزأين اصدرته دار الكاتب العربي بالقاهرة .

ولا بد من دفع الثمن .. ترى من يدفعه ؟.. ليس غير مناضل ثوري أبي .. ليس غير نبي يحمل روح الفداء .. وقد دفع الحسين باستشهاده ثمن الحقيقة والعدالة والسلام .. وسقط ليصبح رمزا ومثالا ومنارا .. سقط الانسان وعاش الرمز .. وذاب ذلك الكيان المادي لتحيا الاسطورة .. مات الحسين ليبقى شاهدا على عصره .. وعلى اشباه عصره .

كان يقول :

ليست العبرة في قتل الحسين بن علي
انما العبرة فيمن قتلوه .. ولماذا قتلوه
أنا ثار الله فيكم .. فاطلبوه .

هذا هو المضمون العام لجوهر مسرحية عبد الرحمن الشرقاوي ودرة اعماله على الاطلاق .. وبرغم هذا العرض المبتسر للمسرحية الضخمة فمن اليسير ان نلاحظ أن الشرقاوي قد اختار هذه اللحظة التاريخية بالذات من عمر الدولة الاسلامية واختار شخصية الحسين على وجه التحديد ليقدم لنا « مثالا » لرجل من رجال المبادىء أو « نموذجا » لبطل ثوري ليس اكثر من حاجة هذا العصر الى شبيه له.. نعم .. ان الصراع الدموي الذي تدور رحاه اليوم سواء على المستوى المحلي المحدود او المستوى العالمي المطلق بحاجة الى نماذج ثورية تقتدي بخلق الحسين وبخطه في النضال .. ان معركتنا بحاجة الى رجال يضعون المبدأ فوق الحياة .. يملكون القدرة على التضحية بالنفس من اجل الايمان بالقضية وعدالتها .. لقد استشهد الحسين ليحافظ على القيم الفاضلة للدولة الاسلامية بشكل خاص وقيم الانسان على نحو خاص .. ومعنى هذا ان هناك ما هو اغلى من حياة الحسين ومن دمه الذكي الطاهر وعذابه الانساني العميق .. حقا هناك ما هو اغلى من حياة الانسان الفرد .. جوهر الحياة نفسها كما يجب ان تكون .

لقد كتب عبد الرحمن الشرقاوي هذه المسرحية ليقدم لنا بطلا ثوريا في لحظة من احلك اللحظات التي مرت على الامة العربية .. وكأني به وهو يقدم لنا هذا البطل الثوري يريد ان يقول اننا بحاجة الى ابطال ثوريين على مثاله .

## ● سبع سواق : (٢)

وهذه مسرحية اخرى من مسرحيات الموسم المرفوض وهي المسرحية الثانية ـ بعد المسامير ـ التي كتبها سعد الدين وهبة بعد النكسة العسكرية وعنها .. وعنوان المسرحية يحمل دلالة تستمد معناها من احدى اغنيات الفولكلور الشعبي المصري التي تقول « سبع سواقي بتسقي لم طفولي نار » وهي تفصح لنا عن ذلك الحزن العميق الذي يعيشه المؤلف وابطاله لاحداث ذلك العام الحزين .. حزن يملأ القلب نارا ولا تستطيع كل مياه سواقيه السبع ان تطفىء شيئا من لهيبه .

صدرت المسرحية في القاهرة فاذا بها تواجه باحتفاء شعبي نفذت معه كل النسخ المطبوعة في أيام .. واحدثت المسرحية قراءة من الاثر ـ هكذا ازعم ـ ما لم تحدثه مسرحيات اخرى كثيرة قدر لها ان تصعد فوق خشبة المسرح .

هذا هو الكاتب المصري بشكل عام والمؤلف المسرحي على نحو خاص يقف شاهدا على احداث عصره يشارك فيها ويسجل وقائعها حتى ولو كان تناول هذه الاحداث محفوفا بما لا حد له من الصعاب .

وفي اعقاب الهزيمة المروعة مباشرة ودوار ما حدث ما زال يلف بالرؤوس خرج سعد الدين وهبه بمسرحية « المسامير » ليطلق من فوق خشبة المسرح صرخة واحدة مدوية .. « سنقاتل » .. واليوم وبعد مضي اكثر من عامين على احداث حزيران الدامية يخرج علينا سعد الدين وهبه مرة اخرى بمسرحيته تلك ليطلق صيحة اشد عنفا ـ ربما ـ تقول .. « لم لم نقاتل بعد لنسترد الارض السليبة وقد مضى على الهزيمة عامان ؟ » .

---

٢ ـ نشرتها مؤسسة دار الشعب بالقاهرة .

وفي مسرحيته تلك الاخيرة يقدم لنا سعد وهبة فنتازيا واقعية ـ اذا صحت التسمية ـ تحكي قصة خمسة من شهدائنا الذين ماتوا في سيناء .. لقد قام هؤلاء الخمسة من قبورهم في سيناء بعد ان مضى على الهزيمة عامان وعادوا الى حيث المقابر في القاهرة ليدفنوا وسط اهلهم وذويهم لانهم على حد قول احدهم وهو « عبد الغفار » قد انتظروا تحرير الارض طويلا بلا فائدة .. يقول .. « الحكاية طولت قوي .. واحنا قلقنا » .. غير ان موتى القاهرة يرفضون قبول هؤلاء الخمسة الى جوارهم لانهم على حد زعمهم موتى وليسوا شهداء ولا يحق لهم ان يدفنوا الى جوار شهداء عام ١٩٨٤ و١٩٥٦وعام ١٩١٩ فضلا عن شهداء معارك التحرير ضد الصليبيين والفرنسيين وغيرهم .. ومن هذا الموقف يبدأ سعدالدين وهبه في تفجير القضية .. انه غاضب ليس على الوطن وانما من اجل الوطن .. وهو في غضبه ذلك العنيف ينقد اشد ما يكون النقد قسوة وصولا الى اسباب الهزيمة الحقيقية .

استمع الى هذا الحوار بين « عبد العال » احد شهداء عام ١٩٤٨ و « عبد الغفار » احد شهداء عام ١٩٦٧ .. والاول يتزعم رفض قبول الثاني وزملائه الى جوارهم في مقابر الشهداء :

عبد العال : اذا كانوا ما حاربوش يندفنوا معانا ازاي ..

عبد الغفار : احنا كنا مستعدين نحارب وهما قالو انسحبوا ..

عبد العال : المهم النتيجة .. النتيجة انكم انسحبتم من غير ما تحاربو يبقى تعتبروا انفسكم حاربتم ليه .

عبد الغفار : اذا كانت العبرة بالنتيجة فانتم ايه كانت نتيجة حربكم ..

عبد العال : احنا كنا على ابواب تل ابيب ..

عبد الغفار : وما دخلتوهاش ليه ؟

عبد العال : جت لنا اوامر الهدنة وما تنساش كمان السلاح الفاسد .

عبد الغفار : أهي أوامر الهدنة زي اوامر الانسحاب والسلاح الفاسد زي القيادة العسكرية الفاسدة .. دي زي دي .

ويترتب على هذا الموقف ان تعقد محاكمة من الموتى للفصل في النزاع يقف على رأسها احمد عرابى ولكن الحكم لا يصدر في القضية ذلك لان شهداء سيناء الخمسة يختفون قبل النطق بالحكم .. ويكتشف الجميع انهم قد اختفوا وعادوا الى مقابرهم في الارض السليبة بعد ان قرأوا في احدى الصحف عن « قيام منظمة للفدائيين المصريين في سيناء » .

وفي هذه المسرحية التي تأتي ـ ربما ـ على قمة اعمال سعد الدين وهبة يستعرض الكاتب تاريخ النضال المصري ضد اعداء هذا الشعب منذ الحروب الصلبية حتى الآن وكأني به يريد ان يقول ان تاريخكم في الكفاح الوطني حافل بالامجاد والانتصارات وليست الحرب العربية الصهيونية الا جزءا من سلسلة طويلة ستنتهي حتما بالنصر كما انتهت كل معارك هذا الشعب بالنصر العظيم .

ولكن الكاتب من ناحية اخرى وهو يقدم لنا هذه الخلفية النضالية العريضة يقسو اشد ما تكون القسوة على ابناء اليوم .. وتبدو لنا قسوته النقدية تلك من خلال تعرضه لقطاعات الشعب المختلفة في مواجهة حادث الموتى الذين عادوا من سيناء .. انه يقدم هذه القطاعات ليدينها ويصمها بالتهافت والادعاء والسلبية والاهتمام بالتافه من الامور في الوقت الذي يجب ان نتخلص فيه من كل هذه العيوب لنحشد كل ما نستطيع من أجل المعركة المصيرية المحتومة .

هذا هو الكاتب يقف موقفا نقديا عنيفا يطالب فيه الجميع بان يرتفعوا الى مستوى اللحظة التاريخية الحاسمة وان يستمد ابناء اليوم من شهداء الامس الشحنة النضالية الهائلة التي تدفع بهم الى القتال والنصر .

لقد اطلق سعد الدين وهبه صيحته في المسامير .. « سنقاتل » وها هو يطلق صيحته في سبع سواق .. « لنقاتل اذن » بلا ابطاء من الان وحتى التحرير .. وليكن قتالنا من أجل النصر .

## ● الاستاذ : (٣)

هذه مسرحية ثانية للاستاذ سعد الدين وهبه كتبها – ايضا – بعد ٥ يونيو ولم تجد طريقها بعد الى النشر .. وأضعف الايمان – الآن – ان تنشر المسرحية بعد أن ضلت طريقها الى المسرح.. ويقول مؤلفنا انه بصدد نشرها فعلا .

ومسرحيتنا تلك تدور مثل « سبع سواق » في اطار الفنتازيا .. ولكنها هنا نوع من الفنتازيا الخالصة التي يتوسل بها المؤلف لاسقاط الكثير مما تحويه المسرحية من مضامين على واقع معين في لحظة زمنية ومكانية معينة .. ان المسرحية – بعبارة اخرى – وهي تحلق باجنحة الخيال في سماوات الوهم لا تنفصل عن الارض بل لعلها اوثق ما تكون ارتباطا بواقع حياتي موضوعي أرضي .. ويأتي هذا الارتباط من الدلالة البالغة الايحاء عن طريق الرمز الشفاف الذي ينتظم المسرحية طولا وعرضا .

فهنا مدينة اصابها سخط الهي على شكل عقاب فادح .. كانت مدينتنا – كما تظهر في مسرحية الاستاذ – تعيش ككل المدن الظالمة والمظلومة في آن .. تسير فيها الاحوال من سيىء الى اسوأ وسط كثير من مظاهر الاهمال والتفكك والتراخي والتحلل والاثرة والمكابرة وحب الذات .. وكانت تلك بوادر الكارثة ، وجاء انذار من الله ولكن امرا لم يسمع لان الجميع كانوا يتكلمون .. وهنا وقع العقاب الفادح وكتب على أناس المدينة ان يحرموا من حاسة السمع .. واصبحت مدينتنا مدينة صماء .

وقد تصادف وقت وقوع الكارثة بالمدينة ان كان بعض رعاعها خارج الاسوار .. وكانوا على وجه الدقة : مومس ومساعدتها خرجت تبحث عن عميل .. وقاطع طريق ومساعده خرجا لسرقة احدى الحدائق .. ومتسول وتابعه خرجا يلتمسان الرزق من المحسنين .. ونجا هؤلاء جميعا من الكارثة .. وكان من السهل عليهم بعد عودتهم الى المدينة واكتشاف الوباء الذي حل بها ان يستولوا على السلطة ويحكموا هذا الشعب الاصم .. اما المومس فاصبحت ملكة صفتها السياسة .. واما قاطع الطريق فاصبح وزيرا مسؤولا عن الحكم .. واما الشحات فاصبح مسؤولا عن المال والضرائب والتموين .

وبفقدان حاسة السمع في المدينة فقد التواصل والاتصال .. يقول الجميع كل شيء ولا يسمع احدهم شيئا .. واستشرى الفساد وتحول الناس عن مهنهم فاصبح المحامي راقصا – والواعظ حاويا والشاعر نصابا والموسيقي الفنان قرداتيا .. واختل كل شيء .. كثر النسل وقل الانتاج .. واستوحش الوزير وظلم فاسرف في الظلم وكان من السهل عليه ان يفعل كل شيء بامة الغنم هذه .. ما داموا يهتفون له .

ووسط هذا الانهيار المادي والمعنوي الكامل كانت الملكة – المومس – ( ويبدو انه لا بد من مومس في كل مسرحية من مسرحيات سعد وهبه وهو يعطف عليه عطفا خاصا ) .. تعيش قلقا مروعا وهي ترى نفسها على قمة السلطة في مدينة من الاصنام الحية .. كان يعذبها ان تحكم هؤلاء الناس وهم ليسوا بشر .. اسمعها تقول .. « مش ممكن . ما حدش قال كده ابدا . انا ما اقدرش احكم ناس ما بيفرقوش بين الحب والكره . ما بيعرفوش الفرق بين الانتصار والهزيمة . ناس تحولوا الى كائنات بترقص بس وتهتف بس . انا افضل مليون مرة اني ارجع رقاصة ارقص بين ناس بيسمعوا زي البشر .. بيقولوا اللي هم عاوزين يقولوه وهم عارفين ان غيرهم سامعهم .. ناس حياتهم بتنظمها علاقتهم بغيرهم مش وحوش برية ما تعرفش غير تاكل وتنام وتفرج عن غرائزها وتقول اللي في نفسها وهي واثقة ان ما حدش سامعها .. اية فايدة الصراحة اذا كان الانسان عارف انها رايحة في الهوا .. لازم يكون هناك خوف من الصراحة عشان الصراحة يكون لها معنى .. لازم يكون فيه ثمن للحرية عشان الانسان يتمتع بيها .. انما صراحة الوحوش في الغابة لا .. كلمة الحب البسيطة اتغير معناها .. كل العواطف الانسانية انتهت راحت .. بقت ذكرى لشيء معدش له وجود .. أنا لا يمكن اسكت .. لازم الناس ترجع ناس .. لازم الناس تسمع وتحس وتخاف على مشاعر بعض عشان الانسان يرجع يحتل مكانه في عالم الانسان » .. وبالفعل تستقدم الملكة ذلك « الاستاذ » لحل المشكلة وينجح هذا في اختراع عقار يعيد الى الناس سمعهم ولكنه يفقدهم القدرة على الكلام .. وانقسمت المدينة على نفسها بعضها يسمع ولا يتكلم وبعضها يتكلم ولا يسمع .. وانقلبت موازين كل شيء .. ذلك ان هؤلاء الذين يسمعون قد روعوا بما يحدث في المدينة واستعاض هؤلاء عن الطعام باللجوء الى العنف الجسدي واستخدام عضلاتهم لمقاومة ظلم الوزير والجابي والقاضي وغيره ممن ساموا هذا القطيع البشري سوء العذاب .. وفي الوقت الذي تتنازل فيه الملكة عن الحكم يتقدم هذا الحشد البشري نحو الظلمة ليقتص منهم جزاء عدلا على ما فعلوه .

في هذه المسرحية – كما قلت – يمكن ببساطة اسقاط الكثير من محتواها الفكري على ظروف اللحظة ولكنا لا نريد ان نحد المسرحية بحدود مغلقة على واقع معين فالعمل بلا اي تعسف يتسع لينتظم الكثير مما يحدث في عالم اليوم .. ان المسرحية تحلق في آفاق انسانية رحبة .. ويجب الا تخضعها لآفاق نظرة محدودة تترجم الرموز والشخصيات بعملية ميكانيكية يرفضها الفن والفكر الى اشخاص بعينهم او واقع محدد ..

هذه مسرحية تطلق دعوة حارة الى أن يكون الانسان انسانا .. ان يرى ويسمع ويقول .. أن يكون حرا .. ان حجب الحقيقة عن الناس – كما يتمثل في المسرحية بفقدان السمع – يحولهم الى قطيع ديماجوجي .. ومنع الانسان من ان يعبر تعبيرا عما يريد – كما يتمثل في المسرحية بفقدان القدرة على النطق – يحولهم الى حيوانات لا تملك الا القوة العمياء .. انه يعود بالانسان الى اسلوب وحياة الغاب .. وكلا الامرين لا يصنع شعبا ولا يقدم مدينة .. ان يصبح الانسان انسانا يرى ويسمع ويتكلم ويرفض ويوافق ويناقش ويرضى ويغضب ويوافق ويمتنع .. أن يصبح الانسان – باختصار – حرا يملك الارادة فهذا يصنع المعجزات .. يصنع المدينة الفاضلة .

## ● المخططين : (٤)

هذه هي آخر اعمال يوسف ادريس المسرحية كتبها قبل عدة شهور لتقدم في الموسم المسرحي الماضي ولكنها تعثرت لتجد طريقها في هذا الموسم الى مسرح الحكيم الذي سيفتتح بها عروضه لهذا العام .. ولست ادري كيف يتغير اتجاه مؤسسة المسرح من عدم تقديمها في الموسم الماضي الى عرضها في هذا الموسم .. ربما استردت المؤسسة وعيها في لحظة ولهذا تعمل الآن على تقديمها وهذا ما نرجو ان يتحقق بالفعل .

وقد اثارت هذه المسرحية ابتداء من اللحظة التي نشرت فيها – وربما قبل ذلك – الكثير من المناقشات التي بدأت ولما تنته بعد وما أظنها ستنتهي الآن شان كل الاعمال التي يفاجأ بها يوسف ادريس الجمهور والنقاد جميعا وتثير من الحوار والنقاش ما لا حد له .

والمسرحية تتصل باوثق اتصال بفكر يوسف ادريس ومسرحه على نحو عام ورائعته « العزاميز » على نحو خاص .. ففي نهاية مسرحية « العزاميز » اطلق يوسف ادريس صيحته الشهيرة على لسان « العزموز » مطالبا بالبحث عن « حل للعلاقة الابدية بين السيد والعزموز .. او بين الانسان والنظام سواء تمثل هذا النظام في مؤسسة سياسية او اجتماعية او اقتصادية .

وفي مسرحيته تلك الاخيرة « المخططين » فان يوسف ادريس كان يحاول ان يقدم لنا وللانسان عموما ما تصور انه « الاجابة » على

---

٣ – لم تنشر .

٤ – نشرت بمجلة المسرح القاهرية – العدد ٦٢ مايو ١٩٦٩ .

سؤاله الصعب في العزاميز .. لقد قدم لنا (( نظامـــا )) تصور انـــه سيحقق للبشر السعادة المطلقة .. ولكنه اكتشف ـ من خلال المسرحية ـ ان ذلك النظام لم يحقق شيئا من هذه السعادة فرفضه وتمرد عليـــه وادانه في قسوة .. وبات عليه وعلينا ان نقرب في آفاق المجهول مـــن جديد لنبحث عن النظام الامثل الذي يحفظ للفرد حريتـــه وكرامتـــه وسعادته في اطار من الانسجام بينه وبين المجتمع او الدولة او النظام او المؤسسة .

ترى .. ما هي تلك الاجابة التي قدمها يوسف ادريس ثم رفضها .. او ما هو ذلك النظام الذي ابتدعه ثم تمرد عليه .. انـــه نظـــام المخططين او دولة التخطيط .

فهنا جماعة سرية يقوم على رأسها زعيم هو (( الاخ )) .. ويملـــك هذا الاخ تصورا لنظام يحقق في اعتقاده سعادة البشر .. تلك السعادة الحقيقية التي لا يدخلها باطل او وهم .. وتستولي هذه الجماعة على السلطة بأسقاط (( مؤسسة السعادة الكبرى )) ويبدأ نظام التخطيط .. وينتشر اعضاء هذه الجماعة على طول وعرض كوكب الارض ويتم تخطيط العالم .. كل العالم . نظام واحد شامـــل ينضوي تحت لوائه آلاف الملايين من البشر .. ومع لحظة الانتصار هذه ينظر (( الاخ )) من حوله فاذا هو واهم .. لقد قام هذا النظام من اجل سعادة الناس ولكن هذه السعادة لم تتحقق .. انها وهم .. كذبة كبرى ونظامه المخطط لم يغير من واقع وحياة الناس شيئا سوى انه صبغهم بلون واحـــد . الابيض والاسود ولا شيء بينهما .. ويكاد الاخ ان يجن بل هو يجن فعلا ويثور على فكرته ونظامه وتخطيطه ويخرج بثورته هذه الـــى الناس والشارع ولكنه يضيع . انه فرد وسط آلاف الملايين وحتى لو كان هذا الفرد هو (( الاخ )) مبدع النظام نفسه فانه لا بد مسحوق وضائع امام البناء المهول الذي شيده بالفعل .. ويضيع نظامه الجديد البديل . نظام الالوان . ان يكون كل انسان كما يريد هو ان يكون بجماع ارادته الحرة واختياره . ولكن انى لهذا ان يحدث . ان (( الاخ )) لا يمكن ان يهدم نظامه ، نظـــام المخططين ، في الوقت الذي لا يمكن ان يشيد فيه النظام البديل ، نظام الالوان والاختيار الحر للفرد فهذا يستلزم انسانا آخر غيره .

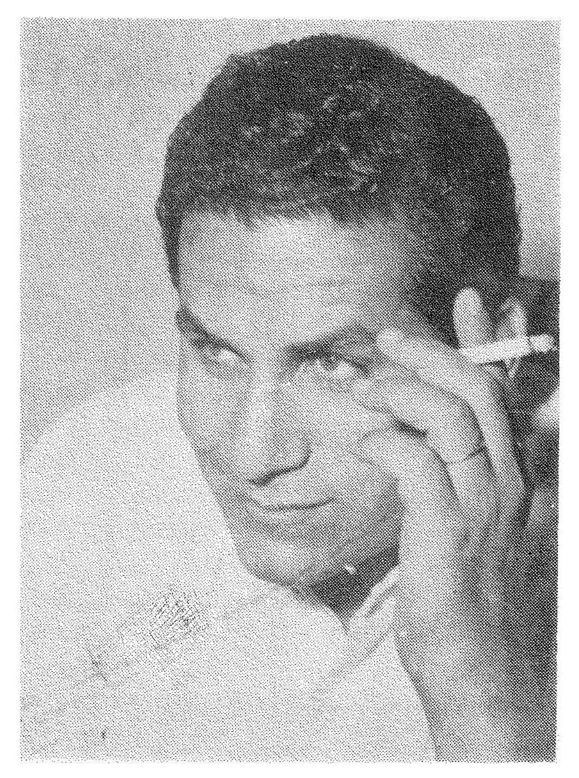
ويسقط (( الاخ )) تحت وطأة النظام .. وكان لا بد أن يسقط لان شخصيته ـ ونظامه بالتالي ـ كانت تنطوي علـــى كثيـــر مـــن التسلط والديكتاتورية والتعسف والقهر .. ولا يمكن ان تنقذه تلـــك الصحوة الاخيرة التي تمرد فيها على نظام المخططين مطالبا بنظام الالوان البديل .

هذا هو يوسف ادريس في بحثه المعذب عن اجابة السؤال الحائر الذي يؤرقه يصل الى اجابة سرعان ما يتمرد عليها في النهاية وكأني به هو (( الاخ )) نفسه في عذابه وحيرته بين نظام التخطيط الـــذي ثبت زيفه ونظام الالوان الذي يتصور انه مصحوبا بالسعادة للبشر .

والمسرحية بهذا المعنى لا يمكن أن تكون موجهة لنظـــام بعينه او شخص بعينه او مجتمع بالذات .. انها تطرح قضية شديدة الرحابـــة والعمومية تتصل بعلاقة الانسان بالنظام بشكل مطلق .. وحتى المسرحية في بنائها الفني وشخصياتها تكاد تتحول ـ ان لـــم تكن كذلك بالفعل ـ الى عمل فكري شديد التجريد .

ان يوسف ادريس لا يمكن ان يتهم في هـــذه المسرحية بمعاداتـــه لنظام بعينه ـ الاشتراكية مثلا ـ فهو يرتفـــع بمسرحيته فوق هـــذه الاهداف المباشرة .. ولكنه يقف رغم هذا ضد كل النظم التي تقوم على التعسف والاستبداد والخداع والقهر كذلك النظام الذي شيده الاخ .. وهو يقطع بان مثل هذه النظم لا يمكن ان تحقق السعادة للبشر ومـــن هنا فهي تحمل في داخلها عوامل فنائها .

شيء واحد يمكن ان يحل مشكلة الانسان مع النظام .. ان يطلـــق هذا النظام في الانسان كل ملكاته الابداعية وان يخرج به من دائرة الاطر الجامدة المتعسفة التي تحجر عليه وتحوله الى نمط مـــن آلاف الملايين بعد ان تجرده من جوهره الانساني الحقيقي .. هذا مـــا يطالب بـــه يوسف ادريس في مسرحيته الاخيرة (( **المخططين** )) وهو ما يعتقد انـــه



يوسف ادريس

سيحقق السعادة الحقيقية للبشر وليست السعادة المزيفة .. ما اسم هذا النظام .. لا نعلم .. من الذي سيحققه .. انه الانسان بملكاتـــه الخلاقة التي لا تحد بحدود التخطيط المتعسفة .. ونظـــام المخططين الذي يسحق هذه الملكات في الانسان .

## ● عفاريت مصر الجديدة : (٥)

هذه احدى مسرحيات الاسم الطويل ـ تلك البدعة التـــي خـــرج علينا بها بيتر فايس في مارا ـ صاد ـ التي كتبهـــا علي ســـالم تحت عنوان .. (( عندما ظهرت العفاريت . في النصف الثاني مـــن القرن العشرين في قسم ثاني بوليس مصر الجديدة .. ليلا )) وكان قد كتبهـــا لتقدم في الموسم الماضي ولكنها ضلت طريقها الى المسرح بمثل ما يحدث الآن لمسرحيته الاخيرة (( اوديب )) التي كتبها لتقدم في الموسم المقبـــل ولكنها تتعثر في هذه الايام بين مكاتب المؤسسة والمخرجين رغم علامات الابتهار التي تعلو وجوههم جميعا لحظة ان تقرأ عليهم المسرحية .

واذا كانت مسرحيتنا هذه لم تجد طريقها الى النشر ولـــم تعرض فلقد قدر لها ان تقرأ في حلقات ادبية كثيـــرة وان تتعرض للتحليـــل والتقييم والنقد وان تحدث من الاثر ما لا يقل خطورة واهمية عما كـــان يمكن أن تحدثه اذا صعدت فوق خشبة المسرح او اجتمعت بين دفتـــي كتـــاب .

لقد اصبح من المألوف ان تسمع احدهم يسأل الآخر : هل سمعت مسرحية فلان ؟.. بدلا من ان يسأله هـــل قرأت مسرحية فـــلان او شاهدتها .. ومعنى ذلك ان حلقات القراءة المسرحية أصبحت تمثـــل خلايا فنية وثقافية على جانب من الاهمية والخطورة .. وهي ظاهـــرة حتمية على كل حال ولعلها بديل حديث للصالونات الادبية القديمة او شبيه بظاهرة المقاهي المسرحية في اوروبا .

ونعود لمسرحيتنا لنلتقي بعلـــي سالم وعفاريته ـ وليس فـــي المسرحية عفاريت على الاطلاق ـ وهنا نلتقي بالمؤلف في فكرة تعتمد على الفنتازيا ـ ولعلي سالم ولع خاص بالفنتازيـــا الذي يساعده علـــى

٥ ـ عفاريت مصر الجديدة : لم تنشر .

استخدامها خياله الشديد الخصوبة والجموح ـ ولكنه يعالج هذه الفكرة الفنتازية بأسلوب واقعي .

فهنا ضابط يعمل في قسم بوليس مصر الجديدة وقد استطاع بدراساته الحديثة ان يقضي على الجريمة في المنطقة التي يعمل بها فلم تظهر حادثة واحدة على امتداد سنوات ثلاث الامر الذي استحق معه جائزة الدولة للامن والطمأنينة .. وفجأة يهتك هذا السلام حادث غريب .. اذ تقدم الدكتورة سهير الخليلي استاذة المنطق في كلية الآداب لتبلغ عن اختفاء زوجها الدكتور احمد ابو الفضل استاذ القانون بكلية الحقوق جامعة القاهرة .. ليس يعنينا هنا لماذا اختفى ولكن الذي يعنينا هو كيف اختفى ؟.. لقد اطفيء نور حجرة نومه للحظة لا تتجاوز الثانية ثم عاد النور ولكن الدكتور كان قد اختفى .. حادث محير وغريب .. زاد من حيرته وغرابته ان حوادث اختفاء الناس من كل المهن والطبقات قد زاد بشكل روع أمن الجميع وقضى على الطمأنينة في المنطقة ثم في القاهرة ثم في الجمهورية العربية بأسرها ..

أين يختفي الناس ؟ ولماذا ؟ ولمصلحة من ؟ وما هي القوة الشريرة التي تخفيهم ؟ ولاي هدف ؟ هذه وغيرها اسئلة بات على ضابط البوليس المسكين أن يجد حلولا لها في الوقت الذي بات عليه فيه ان يجد حلولا يستعيد بها الطمأنينة الى قلوب الناس الذين روعوا من حوادث الاختفاء .. ولكن جهود ضابطنا المسكين تذهب عبثا ويبدو انه بازاء قوى لا قبل له بها حين يقدم اليه احدهم يطلب الحماية بعد ان استشعر في نفسه بالحدس انه سيختفي .. ويتخذ الضابط كل ما من شأنه حماية الرجل ولكنه ـ ويا للغرابة ـ يختفي من بين يدي الضابط .. ويصبح الامل معلقا بعودة أحد هؤلاء الذين اختفوا .. وبالفعل يعود لنا الدكتور ابو الفضل ولكنه يعود انسانا آخر وقد اعترته الكثير من التغييرات البيولوجية والنفسية .. عاد كيانا جديدا مخربا من الداخل .. عاد استاذ القانون ـ الذي فشل القانون في حمايته ـ ليترك الجامعة وليمتهن حرفة جديدة وليفتتح معهدا للرقص وليترك زوجته . عاد انسانا آخر بعد أن فقد جوهر الانسان . ويفشل الضابط في الحصول على اية معلومات تصل به الى حل لغز الاختفاء ولكن الامر لا يزيده الا عنادا ويستمر في عمله حتى تجتمع له الدلائل ويقف على سر الظاهرة واسرار مرتكبيها ويستعد ليعلن ذلك في مؤتمر عام .. ولكنه مع اللحظة التي سيكشف فيها عن كل شيء يطفأ نور المسرح ويختفي الضابط .

هذه ـ باختصار شديد ـ هي الخطوط العامة لمسرحية علي سالم التي يتناول فيها عن طريق الرمز الشديد الايحاء والشفافية بعض مثالب واخطاء مرحلة ما قبل ٥ يونيو والتي ارهصت بالنكسة وادت اليها .. فهنا قوة خفية شريرة ـ وما اكثر ما عانينا قبل الهزيمة من مراكز القوى ـ تنكل بالناس وتقضي على حاضرهم ومستقبلهم وتعيدهم الى الحياة بشرا ليسوا كالبشر واناسا بلا اي جوهر انساني .

وبرغم انه يمكن اسقاط الكثير من مواضعات اللحظة التاريخية التي سبقت الهزيمة على أحداث المسرحية وشخوصها فان علي سالم لم يجرد موضوعه من حدود الزمان والمكان .. او قل انه يتجاوز به حدود لحظة مكانية وزمانية معينة ويحلق في أفق انساني رحب وهو يعمم الظاهرة ويقطع بخطورتها ليس على المستوى المحلي المحدود ولكن على المستوى الانساني والعالمي المطلق .. ان علي سالم يحب الانسان حبه لله وهو في هذه المسرحية يطلق صيحة حارة تدعو الى الحفاظ على الانسان فليس هناك على وجه الارض ما يستأهل تجريد الانسان من انسانيته بعد استلاب اثمن ما فيه وهو جوهره الاصيل .. هكذا حدث لكل من عادوا بعد اختفائهم وهكذا يفقد المجتمع اثمن ما يملك وهو الانسان الفرد الحر .

ان على النظام او المجتمع او الدولة ان تعمل على صنع الانسان وبنائه فالانسان هو رأسمال الحضارة والمدنية .. ولا يمكن لنظام ما ان يعمد الى تخريب الانسان من محتواه تحت اي هدف .. فالانسان هو الهدف ، والوسيلة معا ..

لقد حاول كثيرون اسقاط مضمون المسرحية على سلطان المخابرات المصرية المنحرفة التي سقطت بعد ٥ يونيو .. والمسرحية تحتل هذا ولا شك .. ولكن الذي لا شك فيه ايضا اننا نظلم العمل ظلما خادما اذا نحن حددناه بحدود هذه الظاهرة المرضية التي ماتت مع لحظة الصحوة والتصميم على مواصلة النضال .. فالمسرحية تتجاوز هذه الظاهرة وتحلق في أفق انساني ارحب وليست قوى الاختفاء هنا الا تكثيفا وتركيزا وايحاءا لكل ما من شأنه تدمير قوى الانسان الابداعية الخلاقة من عناصر معادية .. أن علي سالم يطلق صيحة حارة ضد كل قوى الظلام .. اعداء النظام .. اعداء الانسان .

## ● مأساة أرنستو شي جيفارا : (٦)

هذه مسرحية ثانية من مسرحيات الاستشهاد وهي الجهد الدرامي الاول للشاعر الفلسطيني معين بسيسو .. وقد اجتمع في الموسم المسرحي الماضي مسرحيتان عن جيفارا .. مسرحيتنا الشعرية هذه واخرى بعنوان (( القاهرة ليلة مصرع جيفارا )) لميخائيل رومان وكان لاحداهما ان تصعد على خشبة المسرح بينما يقضى على الثانية .. وتدخلت عوامل كثيرة اقلها فني واغلبها شخصي انتهت بتنحية مسرحيتنا هذه ـ وهي الفضلى ـ وتقديم المسرحية الاخرى وهي ـ في تقديري ـ دون مستوى مسرحية معين بسيسو التي لم تجد طريقها الى خشبة المسرح .

ومسرحيتنا هذه ـ ايضا ـ من مسرحيات الاسم الطويل ( !! ) فأسمها الكامل هو .. (( مأساة ارنستو تشي جيفارا من خلال يوميات قرية بوليفية عاشت في الثلث الاول من القرن العشرين )) .. ومن الواضح من هذا العنوان ـ وهو ما تحقق في المسرحية ـ ان العمل لم يكن يستهدف تقديم حياة جيفارا او تاريخه النضالي او بطولته .. ان المؤلف يتناول شخصية جيفارا كمثال او كرمز او كنموذج للبطل الثوري .. وقيمة استشهاد هذا البطل وردود فعل هذا الاستشهاد على قرية فقيرة مسحوقة تحت وطأة الاستعمار واذنابه ابتداء من الشرطة والمالك والمتعهد والقسيس الى اصغر مسؤول في القرية حتى ولو كان هذا المسؤول هو عميل الشرطة او المخبر السري .

وفي هذه المسرحية فان معين بسيسو لم يكن يقدم لنا بطلا هو جيفارا وانما كان يقدم لنا بطولة هذه القرية البوليفية التي القيت فيها شرارة الثورة ... ومع اندلاع النار هادئة في اول الامر ثم مشتعلة فمتوهجة فعارمة فمدمرة يمضي بنا الكاتب من خلال الشخصيات الريفية البسيطة في القرية والاحداث الاكثر بساطة ابتداء من جهل الجميع بشخصية الثائر جيفارا وحتى بمعنى كله الثورة حتى مرحلة الوعي الكامل بالثورة والمشاركة فيها والموت من اجلها .

ان البعد الاجتماعي والوطني والثوري الذي ضمنه معين بسيسو احداث مسرحيته من خلال هذه القرية هو ما يرتفع بقيمة هذا العمل ويعطيه معنى ارحب واكثر عمقا وشمولا من مجرد تناول شخصية جيفارا والوقوف عندها .. ان جيفارا هنا ـ كما يظهر في المسرحية ـ هو الجذوة التي القيت في الموقد فاضرم النار فيه . ومن هنا تكتسب ثورية هذا المناضل أبعادها الاجتماعية العميقة وليست ذلك البعد الرومانسي المحدود لشخصية الثائر .

وللوصول الى هذا المعنى الشامل فان معين بسيسو يجرد مسرحيته من حدود المسرح التقليدي وينطلق عبر المكان والزمان حتى ليصل به الامر الى تقديم احداث مسرحيته في الثلث الاول من هذا القرن وقبل ان تظهر شخصية جيفارا على مسرح الحياة .

ان المؤلف يجرد شخصية جيفارا من كل صفاته التي نعرفها ويعطيه معنى البطل الثوري المطلق .. ذلك البطل الذي نعثر عليه اليوم في دول امريكا اللاتينية وفي افريقيا وفيتنام وفلسطين وغيرها من

٦ ـ نشرت مرتين : مرة في مجلة (( الكاتب )) بالقاهرة . اعداد يناير وفبراير ومارس ١٩٦٩ .. ومرة في كتاب صدر منذ ايام .

شعوب العالم الثالث التي تناضل ضد الامبريالية العالمية .

والى جانب هذا البعد المكاني الذي يسقطه المؤلف على شخصية جيفارا كبطل ثوري فانه يسقط عليه بعدا زمنيا يمتد به عبر التاريخ حتى نجد جيفارا في نهاية المسرحية وقد ظهر لنا في صورة المسيح .. موحيا باستشهاده وموحيا ببعثه مرة اخرى كانسان هذه المرة وليس كرمز او كأسطورة .

لقد الهبت هذه الشخصية خيال الكتاب والمثقفين في كل مكان من العالم .. ولكن هذا البطل كان اكثر الحاحا على وجدان الكاتب العربي الذي تلفت حوله بعد الخامس من حزيران يبحث عن نموذج .. عن مثال لمناضل ثوري .. عن بطل يسعى نحو حتفه بنفسه وهو يكاد يعلم مسبقا باستشهاده ولكنه يمضي الى سبيله ليدافع عن الفكرة ، عن المبدأ ، عن الهدف وليدفع ثمن مبدأه من دمه .

ولهذا فلم يكن غريبا ان تظهر في عدة شهور بعد النكسة اربع مسرحيات تقدم كل منها بطلا ثوريا يقف كنموذج او مثال .. وهذه المسرحيات هي « ثأر الله » التي قدمت لنا شخصية الحسين بن علي و « مأساة جيفارا » و « ليلة مصرع جيفارا » التي قدمت لنا شخصية هذا البطل الثوري ثم « بلدي يا بلدي » التي قدمت لنا شخصية « السيد البدوي » .

ما كان اجدر لهذه المسرحية ان تعتلي خشبة المسرح بدلا من تلك الخطبة الحماسية الزاعقة الجوفاء التي قدمت تحت اسم « ليلة مصرع جيفارا » .. ولكن هل تقدم مؤسسة المسرح الفضلى دائما .

## ● القرش الازرق : (٧)

هذا هو الجهد المسرحي الاول لقصاص وروائي شاب هو صالح مرسي الذي يختبر امكانياته للمرة الاولى في مجال المسرح ويقدم لنا نفسه من خلال هذه المسرحية التي اجهضت ضمن ما أجهض من الاعمال الجيدة في الموسم الماضي .. ولكن المسرحية وجدت حريتها الى النشر وتحاول ان تجد طريقها في هذا الموسم الى المسرح وهو ما نرجو ان يتحقق .

ولا تخرج هذه المسرحية عن مجال خبرة الكاتب الذي استأثر به موضوع البحر والصيادين فجعله يلون اكثر قصصه القصيرة ، وكل رواياته ، ومسرحيته الوحيدة التي نتناولها الان ..ولعلنا ونحن نقرأ هذه المسرحية ان نتذكر على الفور - مع الفارق في المستوى الكيفي - مسرحيات يوجين اونيل عن البحر والبحارة .. وليس هناك ما يربط بين الكاتبين سوى اشتراكهما في الموضوع وتميز اسلوب كل منهما بما يمكن ان نسميه بالنثر الشعري ذلك الذي نجده في كل مسرحيات اونيل ونجده ايضا في لغة هذه المسرحية .. تلك اللغة التي تحفل بأيقاعات خاصة محببة لعلها مستمدة من روح البحر وعالمه المهول .

وللحق فان عالم البحر والبحارة قد استهلك في افلامنا وقصصنا ورواياتنا ولكنه لم يزل بعد موضوعا بكرا في مجال المسرح .. ولعل هذه المسرحية ان تكتسب فضل الريادة في هذا المجال ، فضلا عن انها تتناول الموضوع من زاوية جديدة تماما .. لقد دارت معظم اعمالنا الفنية عن البحر حول موضوع واحد هو الاستغلال الذي يحيط بهذا العالم او ما يمكن ان نسميه بالاقطاع السمكي .. ولكن صالح مرسي في مسرحيته تلك الجديدة يتناول البحر من خلال معنى ارحب اكثر ثراء وشمولا .

فهنا مجموعة من الصيادين مختلفي المشارب والاتجاهات والاهواء .. لكل منهم عالمه .. ولكنهم بشكل مطلق يجتمعون حول شيء واحد هو أصطياد « القرش الازرق » ذلك العدو الخرافي اللدود المهول الذي يملأ البحر دما ورعبا ويحول ما بين هؤلاء الصيادين واحلامهم في الوصول الى الشاطيء الآخر .. ذلك الشاطيء الاخضر المزدهر الجميل .. شاطيء الحياة والاحلام .

انهم يجتمعون حول الهدف النبيل ويستعدون لملاقاة القرش الازرق ما وسعهم الاستعداد ويخرجون اليه تحت لواء سيد من سادات البحر وشيوخه العتاة وهو القرش .. يجمعهم حول هذا الهدف عهد الامانة والوفاء واحلام الخلاص حيث الحياة والرخاء هناك على الشاطيء الاخضر النبيل .

وفي البحر يواجه مركب الحياة والنجاة بما لا يمكن ان يصل به الى بر الامان .. فهذه هي عهود الرجال تنقض وهذه هي الخيانة والعنفية والاحقاد في الصدور تنفجر دون علم « القرش » ذلك القائد الذي لا يرى ما وراء ظهره لانه لا ينظر الا الى الامام حيث « القرش الازرق » ذلك العدو اللعين .. ومع لحظة المواجهة والكل قد وطن نفسه على النصر تموت المأساة وينتصر عدو الحياة على الرجال الذين فت في عضدهم بفعل الخمر والنساء والخيانة والعنفية واحقاد الصدور والتآمر والسماح للسلبية والانتهازية بالتسلل بينهم فضلا عن عدم اجتماعهم في حشد واحد لحظة المواجهة مع القرش الازرق .

ومع لحظة الدوار والكل يسأل : ماذا حدث ؟ وكيف حدث ؟ وما اسبابه ؟ يتفجر كل شيء وتظهر الحقيقة عارية لتكشف عن اخطاء الجميع .. ولكن « القرش » ذلك الرمز الخرافي للبطل يتماسك ويقسو ويصر على المواجهة مستفيدا من كل دروس لحظة الانكسار فلا عودة له الا بالقضاء على القرش الازرق وتحقيق احلام الحياة في غد مشرق بالضياء على الشاطيء الاخضر .

هذا عرض شديد الايجاز - مخل بالضرورة - لمسرحية شديدة العذوبة عميقة الثراء في احداثها وشخصياتها .. ولكن القيمةالحقيقية في هذه المسرحية تكمن في ذلك الاستخدام الدقيق الرقيق للرمز ليس بمعناه الميكانيكي الساذج الذي يربط كل شخصية بنظير لها في الواقع وكل حدث بشبيه له بحيث يصبح الامر وكأنه عملية رياضية بحتة .. وليس ذلك الرمز المستغلق الذي يرضي غرور الكتاب والنقاد ويصبح تفسير طلاسمه وحلها - كما لو كان لغزا - هو كل المسرحية .. ولكنه ذلك الرمز الشفاف الموحي الواضح الدلالة العميق المغزى الذي تتعدد من خلاله وجوه الرؤية دون ان يفقد شيء من قيمته او معناه بل يزيد العمل ثراء وخصوبة .

ومن هنا فليس من التعسف ان نقول ان المسرحية تحتمل - او هي كذلك بالضرورة - الكثير من الاسقاطات على اللحظة التاريخية المروعة التي أصيب بها الوطن العربي في الخامس من حزيران .. في الوقت الذي تنسحب فيه المسرحية ايضا على ما قبل هذه اللحظة وما بعدها لتصبح عملا يتناول الانسان على اطلاقه وهو بازاء ما يواجهه من تحديات .

هذا عرض - لا نقد - كان لا بد ان يأتي سريعا بالضرورة لانه يتجه مباشرة الى جوهر العمل لمسرحيات الموسم « المرفوض » في القاهرة نضعها هكذا بلا رتوش لنقارن بينها وبين اعمال الموسم « المعروض » ولنخلص ببساطة الى ان هذه المسرحيات المرفوضة كان يمكن ان تشكل فيما لو قدمت موسما ناجحا على المستوى الجماهيري والفني معا .

والآن .. ما هي السمات التي تنتظم هذه المسرحيات وماذا يمكن ان نخلص اليه منها :

- اولا : ان القضية الاساسية التي تدور حولها اغلب هذه المسرحيات - او كلها - هي القضية السياسية .. ولكن هذه الاعمال تتناول القضية بدرجات متفاوتة وباساليب متفاوتة ايضا .. فمنها ما يتجه اليها رأسا « كالمخططين » و « الاستاذ » ومنها ما يتجه اليها عن طريق آخر من خلال مضمون اجتماعي او انساني عام .

- ثانيا : ان النكسة العسكرية تشغل جانبا كبيرا من اهتمام هذه المسرحيات .. والحق ان المسرح المصري قد استجاب بصورة فورية

---

٧ - نشرت مسلسلة بمجلة « صباح الخير » بالقاهرة .

ورائعة منذ العام الماضي لظروف اللحظة التاريخية الحاسمة التي تتصل بمرحلة النكسة وما بعدها فكان بهذه الاستجابة اقوم صدى للتعبير عن وجدان الجماهير في لحظة بالغة الخطورة والاهمية .. وظهرت في العام الماضي مسرحيات مثل « المسامير » و «العرضحالجي» و « اغنية على الممر » كنماذج مشرفة لتلاحم المسرح المصري بالمعركة وتأثر الكاتب بالحدث السياسي وتأثيره فيه .. وقد استمرت هذه الظاهرة مع الموسم المسرحي الذي عرض فشاهدنا مسرحية « زهرة من دم » التي تعرض للعمل الفدائي الفلسطيني الذي تفجر مفصحا عن نفسه في صورة حاسمة بعد النكسة السريعة - والمؤقتة - التي هزت الوجدان العربي في ٥ حزيران .. وفي هذه المسرحيات التي عرضنا لها تطل علينا احداث النكسة وما صاحبها بشكل مباشر او غير مباشر من خلال مسرحيات « سبع سواقي » و « عفاريت مصر الجديدة » و « القرش الازرق » و « الاستاذ » .

وتناول الكاتب لهذا الحدث الخطير يؤكد استجابته ويؤكد انه يقف شاهدا على عصره بلا جدال .

ثالثا : ان عددا من هذه المسرحيات قد ذهب الى البطولات البعيدة او القريبة لانه كان يستهدف بالدرجة الاولى .. تقديم بطل .. او نموذج .. او مثال .. او مناضل ثوري .. نموذج تحتاج الى مثيل له في هذه اللحظة وابلغ مثل هنا ذلك النموذج الذي يقدمه لنا عبد الرحمن الشرقاوي في ثنائية المسرحية عن الحسين بن علي .. وذلك النموذج الذي يقدمه لنا معين بسيسو عن جيفارا .. وفي هذه النماذج فاننا نلتقي بنماذج من ابطال الاستشهاد .. هؤلاء الرجال العظام الذين يذهبون الى قدرهم بانفسهم لتعلو مبادئهم فوق كل شيء .. حتى ولو قدر لها ان تعلو فوق اجسادهم .

- رابعا : ان هذه المسرحيات التي نعرض لها جميعا لم تخل واحدة منها - الا قليلا - من نقد اجتماعي فيه شيء من القسوة وشيء كثير من العنف .. نقد لاخطائنا بشكل عام

وللاخطاء التي ادت الى النكسة على نحو خاص وهو نقد نلمح فيه الكثير من الغضب .. ولكنه الغضب من اجل المجتمع لا على المجتمع .. ومن المسرحيات التي يصدق عليها هذا القول .. مسرحيتا سعد الدين وهبه « سبع سواقي » و« الاستاذ » ومسرحية علي سالم «عفاريت مصر الجديدة » ومسرحية يوسف ادريس « المخططين ».. ثم مسرحية صالح موسى « القرش الازرق » .

- خامسا : نلاحظ عند اغلب كتاب هذه المسرحيات جنوحا الى الفنتازيا .. ولكنها ليست تلك الخيالات التي تحلق بعيدا عن ارض الواقع .. فالفنتازيا في هذه المسرحيات تستخدم لتعميق هدف الكاتب الذي يرتبط بهذا الواقع .. وليس غريبا بعد هذا أن نلاحظ ان الكاتب قد لجأ الى معالجة فكرته التي تقوم على الفنتازيا بشكل واقعي .. يظهر لنا هذا في مسرحيات سعدالدين وهبه ويوسف ادريس وعلي سالم .

- سادسا : تشترك كل هذه المسرحيات في ان « الرمز » يقوم فيها بدور البطل .. وهو رمز جيد الاستخدام شديد الايحاء واضح الدلالة .. ولا نكاد نعثر على واحدة من هذه المسرحيات تخلو من هذا الرمز .

- سابعا : بعد هذا فان عدم عرض هذه المسرحيات قد ترتب عليه مجموعة من النتائج .. منها :

- ان مجموعة من كتاب الصف الاول قد تعرضوا - لاول مرة - للرفض وعدم الصعود الى خشبة المسرح .. وهؤلاء هم : عبدالرحمن الشرقاوي ، وسعدالدين وهبه ، وعلي سالم ولم يسبق لاحدهم ان كتب مسرحية ولم تعرض فجميع مسرحياتهم التي كتبوها وجدت طريقها الى خشبة المسرح .

- ومنها .. أن هذه المسرحيات رغم ان اغلبها قد نشر قد حرمت من التناول النقدي الكافي .. فلم تقيم هذه الاعمال - رغم اهميتها - ذلك التقييم الواجب .. فضلا عن ان تلك المسرحيات التي لم تنشر قد حرمت من العرض والنشر والنقد جميعا .

- ومنها - اي من هذه النتائج - ان كاتبين جديدين هما صالح مرسي ومعين بسيسو قد حرما من الصعود فوق خشبة المسرح رغم جودة الاعمال التي قدماها . وبات عليهما ان ينتظرا من جديد او يقدما اعمالا جديدة .

على ان اخطر هذه النتائج جميعا هو حرمان المسرح المصري من هذه الاعمال .. وحرمان الجمهور المصري من اللقاء بها من خلال المنصة الرائعة . . ان رفض هذا الموسم المسرحي الجيد وتقديم ذلك الموسم المتهافت الذي ظهر بالفعل بشكل سابق في تاريخ المسرح المصري نرجو ان تكون الاولى والاخيرة .

ولكن .. ورغم كل هذا .. يبقى ان الكاتب المصري ما زال قادرا على العطاء .. وما زال يملك القدرة على المشاركة في احداث وطنه باقتدار وشجاعة واقدام وانه قادر على التأثر باحداث وطنه - رغم صعوبتها - والتأثير فيها .. ويبقى بعد هذا ان هذه المسرحيات قد وجد اغلبها طريقه الى النشر وانه احدث اثره كاملا من خلال القراءة على الاقل وان بعضها الاخر سيجد طريقه الى العرض .. او يحاول ان يجد طريقه الى العرض وهو ما نرجو ان يتحقق بالنسبة لهذه الاعمال كلها فليس اصدق من الكاتب المسرحي المصري في تعبيره عن اللحظة التاريخية التي يعيشها الوطن الان .

القاهرة **محمد بركات**

## الى الشعراء الفلسطينيين
### او الى ذويهم

جاءتنا الكلمة التالية :

سجلت موضوعا لرسالة الدكتوراه باشراف الدكتور شكري عياد بعنوان «شعر المقاومة في فلسطين منذ الاحتلال البريطاني » .

فالمرجو من الشعراء الفلسطينيين او من ذويهم ، لا سيما اولئك الذين لم تطبع آثارهم الشعرية في هذه الفترة من دراستي ، موافاتي بما يمكنهم الاستغناء عنه ، او على الاقل ، بمصادر او مراجع لهذا الشعر يرون فيها فائدة للبحث مع شكري الجزيل .

**حسني محمود حسين**

العنوان الحالي : ١٣ شارع محمد كامل مرسي شقة ٢
مدينة الضباط بالدقي ، بالقاهرة
العنوان الدائم : الاردن - اربد ، معهد المعلمين - حواره